Über den Einfluß von

Zacharias Werners Mystik

auf sein dramatisches Schaffen.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

bei der

Philosophischen und Naturwissenschaftlichen Fakultät

der

Königlichen Universität zu Münster i. W.

vorgelegt von

Karl Irmler

aus Bischheim b. Straßburg i. Els.

Metz,
Buchdruckerei Paul Even
1906.

833 W 49
DIr 5

Dekan: **Prof. Dr. Busz.**
Referent: **Prof. Dr. Jostes.**

Meinen Großeltern.

II 0 12 Univ. ex.

Literatur.

F. L. Zacharias Werner ist von der Kritik recht stiefmütterlich behandelt worden. Erst die allerneueste Forschung bestrebt sich, dem Menschen wie dem Dichter gerecht zu werden. Von den älteren Literarhistorikern hat Eichendorff in seinem Werke „Über die ethische und religiöse Bedeutung der neuen romantischen Poesie in Deutschland", Leipzig 1847, Werner wohl die beste Würdigung zuteil werden lassen. Das Urteil von H. Kurz in seiner „Geschichte der deutschen Literatur", 3. Auflage, Leipzig 1861, 3. Band, Seite 469 ff., ist zugleich das der meisten übrigen Literaturgeschichten. Kurz erkennt das große dramatische Talent Werners, seine Gabe der Gestaltung, seine bewegliche Phantasie und die seltene Kraft des Ausdrucks an, bedauert aber den schädigenden Einfluß seiner mystischen Ideen, die ihn in der Anwendung seines Talentes hinderten. Eine schätzbare Materialiensammlung besitzen wir in Düntzers Buch „Zwei Bekehrte, Zacharias Werner und Sophie von Schardt", Leipzig, Hahn'sche Verlagsbuchhandlung, 1873. Gegen Düntzers „gröbliche Verkennung der Persönlichkeit des Dichters" richtet sich ein Artikel in der „Altpreußischen Monatsschrift", 11. Band, 1874, betitelt „Über F. L. Z. Werner". Den Schicksalstragiker Werner behandelt Jakob Minor in seinem Werk „Die Schicksals-Tragödie in ihren Hauptvertretern", Frankfurt am Main, Literarische Anstalt Rütten und Loening, 1883, worin außer dem „Vierundzwanzigsten Februar" auch die übrigen Dramen Werners kurz betrachtet werden. Auch Minor steht dem Charakter und den Zielen des Dichters nicht vorurteilsfrei gegenüber und weiß bei der Beurteilung seiner Dramen die Lichtseiten seiner Technik nicht gebührend zu würdigen. Zum „Vierundzwanzigsten Februar" vergleiche man ferner desselben Verfassers Abhandlung „Zur Geschichte der deutschen Schicksalstragödie und zu Grillparzers Ahnfrau", Grillparzerjahrbuch, Band 9, Seite 1—85, und seine Einleitung zur kritischen Ausgabe des Stückes in

Kürschners „Deutscher Nationalliteratur", Band 151. Den Stil Werners untersucht Friedrich Degenhart in dem Programm des Gymnasiums Eichstätt für das Schuljahr 1899/1900. Die Untersuchung, die viel Material bietet, führt den Titel „Beiträge zur Charakteristik des Stils in Z. Werners Dramen". Wertvolle neuere Einzelarbeiten sind: „Zacharias Werner. Mystik und Romantik in den „„Söhnen des Thals"" von Dr. Felix Poppenberg, Berlin 1893, erschienen als No. 2 der Berliner Beiträge zur Germanischen und Romanischen Philologie. Germanische Abteilung. Jonas Fränkel, „Z. Werners „Weihe der Kraft". Eine Studie zur Technik des Dramas", Hamburg und Leipzig, Verlag von L. Voss, 1904, erschienen als 9. Band der „Beiträge zur Ästhetik". — Trotz dieser Vorarbeiten und der zahlreichen, namentlich in Elias' „Jahresberichten für neuere deutsche Literaturgeschichte" niedergelegten kleineren Aufsätze fehlt es leider noch an einer eingehenden Kritik sämtlicher Dramen Werners, was bei der Bedeutung des Dichters für die Technik des Dramas zu bedauern ist. Die geringe Anerkennung, die der Königsberger Dramatiker bisher gefunden, hat ihren Grund in der komplizierten Handlung seiner Dramen, in deren aufdringlichen religiös-mystischen Tendenzen und in dem Übermenschentum der Verkünder dieser Tendenzen. In Werners Mystik hat man seit jeher das Grundübel seiner Dramatik erblickt; Umfang und Bedeutung des Einflusses dieser Mystik auf sein gesamtes dramatisches Schaffen sind bis jetzt aber noch nicht erkannt und zum Gegenstande einer besonderen Untersuchung gemacht worden. Und doch dürfte gerade eine derartige Untersuchung geeignet sein, das Urteil über Werner zu klären und zu modifizieren und einer Würdigung seines technischen Könnens vorzuarbeiten.

Werner und die neuere Romantik.

In Zacharias Werner erstand der neueren Romantik ein Dramatiker, der die von ihr gezeitigten Ideen zuerst mit Erfolg auf das Theater brachte. Tieck hatte in der Bühne nur einen willkommenen Tummelplatz seiner Phantasie und jener romantischen Universal-

poesie gesehen, die die verschiedensten Gattungen der Kunst mit einander zu verbinden strebte; [1]) aber das innerste Wesen der Dramatik war ihm zeitlebens verschlossen geblieben. Werner war der gelehrige Schüler seines „vergötterten" Tieck; wo dieser ihm Großes bot, wußte er es ihm abzusehen, seine Fehler aber verstand er in seinen eigenen dramatischen Arbeiten zu vermeiden, wie er denn überhaupt seinen Lehrer an Verständnis für die Anforderungen des Dramas und an technischen Kenntnissen weit übertraf. Ohne diese Fähigkeiten wäre sein Streben, zwischen den hölzernen Brettern und der ihm vorschwebenden ätherischen Kunst Mittler zu werden, von Anfang an aussichtslos gewesen. Unter dieser ätherischen Kunst verstand er nichts anderes als eine Verbindung von Kunst und Religion, wie sie vor ihm schon Schleiermacher in seinen „Reden über die Religion" [2]) anzubahnen versucht hatte, und wie sie ja fast von allen Romantikern mehr oder weniger erstrebt wurde. Im Drama kam die Vereinigung bereits vor Werner in Tiecks „Genoveva" zustande. Auch Wackenroder wollte die Kunst durch Andacht und Religion geheiligt wissen. Werner hatte sich die Ideen Wackenroders, den er einen „religiösen Koloß" nennt und am liebsten mit den Nägeln aus der Erde gekratzt hätte, [3]) ebenso zu eigen gemacht wie die der übrigen Romantiker, vor allem aber teilt er mit ihm den feinen Sinn für Musik, von der er in seinen Dramen ausgiebigen Gebrauch macht. Nicht nur als „äußerlichen Effekt ohne Wortbegleitung" verwendet er das musikalische Element oder als „Chorgesänge" oder als „mystische Duette" oder als „lyrische Ergüsse in Form von Monologen", [4]) sondern auch als Prinzip seiner dramatischen Diktion, deren Wohllaut ja auf der „musikalisch-rhythmischen und deklamatorischen Betonung" beruht. (Was Werner mit dieser Bezeichnung sagen will, wird klar, wenn wir die Sprache der „Mutter der Makkabäer", die auf das musikalische Element verzichtet, mit der der „Wanda" vergleichen. Die größte Geistesver-

[1]) Im „Sternbald", „Zerbino", „Oktavian" und in der „Genoveva" wird diese Neigung zum Hauptprinzip.

[2]) Werner verdankt ihnen „sehr viel Aufregung in ihm schlummernder Ideen". Siehe d. 2. von Professor Dr. Schütz mitgeteilten Brief, im Anhang zur Grimma'schen Ausgabe von Werners ausgewählten Schriften, 1841.

[3]) Siehe d. 8. von Schütz mitgeteilten Brief, ebd.

[4]) S. Fränkel, a. a. O. Seite 47 ff.

wandtschaft zeigt Werner mit Hardenberg, was bei dem schroffen Gegensatz ihrer Persönlichkeiten doppelt wundern muß. [1]) Werner und Novalis waren gleichfühlende Menschen, die, angeekelt von der Aufklärungsphilosophie der Deutschen, die verarmte Gedankenwelt bereichern wollten, indem sie das ganze All in das Bereich ihrer Betrachtungen zogen, zuvor aber jede Mathematik, die ihrem Gefühle nichts zu geben vermochte, daraus verbannt und durch tief religiöse Naturanbetung ersetzt wissen wollten. Und was beide den realen Boden zu verlassen zwang, um im All die Erfüllung ihres Ideals zu suchen, war die inbrünstige Sehnsucht nach Liebe und die Hoffnung, ihre Sehnsucht werde nach der Auflösung gestillt. Diese Hoffnung lag in einem unerschütterlichen Glauben an die alles verbindende Macht des Todes begründet; sie allein machte ihnen das liebeleere Leben erträglich. Freilich war bei Novalis der Liebesdurst einem früh verwaisten Herzen entsprungen und bei Werner einem Herzen, das das Leben „hin und her zur Liebe getrieben" hatte, immer unbefriedigt und nie erwärmt, da ihm die Sinnlichkeit jeden Genuß trübte. Mag uns bei Novalis die Liebessehnsucht als einem reinen und jungen Gemüte entwachsen um noch so vieles rührender anmuten als bei Werner, gewaltig und Achtung erzwingend ist sie bei beiden. Es war natürlich, daß für die Denker Novalis und Werner die irdische Liebe den realen Wert verlieren mußte, sodaß Novalis die Geliebte der Sphäre der Menschen entrückte und in ihrer Vergöttlichung angewandte Religion sah und Werner alle sinnlichen Genüsse von der Liebesbetätigung abzog, um seine Liebenden dem Ideale schon auf dieser Welt näher zu bringen. Große Übereinstimmung zeigen beide Dichter ferner in ihrer Auffassung der Poesie und der Kunst überhaupt, indem sie in ihr nicht das Eigentum weniger Auserlesener, sondern das der ganzen fühlenden Menschheit sahen. Novalis klagt: „Es ist recht übel, daß die Poesie einen besonderen Namen hat und die Dichter eine besondere Zunft ausmachen. Es ist gar nichts Besonderes. Es ist die eigentümliche Handlungsweise des menschlichen Geistes." Und Werner definiert: „Wer ist Künstler? Der, welcher durch ein Chaos von Regeln,

[1]) Werner lernte Novalis erst spät kennen. In den Tagebüchern von 1810 wird unter dem 10., 18., 24. November, dem 1., 9., 22. Dezember die Lektüre der „Geistlichen Lieder" festgehalten.

Studien, Rücksichten und was weiß ich alles, eingezwängt, die er doch, er sei noch so genialisch, nicht überspringen kann, in Worten, Tönen, Farben das Geringste nachzuklimpern sucht, was der gewöhnliche Religiöse in Minuten der Weihe empfindet, oder derjenige, der sich und sein Inneres, wie eine Aeolsharfe, dem schönen Sausen der harmonischen Schöpfung darbietet und sich von ihm durchströmen läßt?" [1]) Novalis sagt weiter: „Poesie ist Darstellung des Gemüts, der inneren Welt in ihrer Gesamtheit. — Der Sinn für Poesie hat viel mit dem Sinn für Mystizismus gemein, er ist der Sinn für das Unbekannte, Geheimnisvolle, zu Offenbarende. Er stellt das Undarstellbare dar, er sieht das Unsichtbare, fühlt das Unfühlbare, er hat nahe Verwandtschaft mit dem Sinn für Weissagung und dem religiösen Sinn, dem Wahnsinn überhaupt." Und Werner beteuert: „Ich kann (Dir), so wahr Gott lebt, schwören, daß ich die Kunst bloß aus dem höheren Gesichtspunkte, insofern sie uns Ahnungen der Gottheit gibt, betrachte, und daß es mir nicht darum zu tun ist, Bücher zu schreiben und einen flüchtigen Beifall zu gewinnen, sondern darum, wenn auch nur wenige Gemüter für das Heilige zu gewinnen, was die Welt nicht kennt." [2]) Werner wollte vermittelst der Kunst das Menschenherz läutern und „ausglühen", um die „Milch der Moral" hineinzugießen, [3]) Novalis wollte durch seine Poesie alle menschlichen Verhältnisse adeln, um den Menschen für Religion wieder empfänglich zu machen. Beiden war die Poesie ein Gottesdienst und der Dichter ein Priester. Hardenbergs Idealreligion ist im Grunde nichts anderes als der von Werner erstrebte „geläuterte Katholizismus". Ihrem Wesen nach ist sie pantheïstisch, aber dadurch, daß Novalis alles als Mittler der Gottheit angesehen wissen will, sucht er sich von dem Vorwurf Pantheïst zu sein zu bewahren. Auch in Werners religiösen Anschauungen spielt ja die Idee der Mittlerschaft eine große Rolle. Wernersche Todeserotik endlich können wir bei Novalis deutlich herausklingen hören, wenn er sagt: „Wem regt sich nicht das Herz in hüpfender Lust, wenn ihm das innerste Leben der Natur in seiner ganzen Fülle in das Gemüt kommt, wenn dann jenes mächtige Gefühl sich in ihm aus-

[1]) Siehe d. 2. v. Schütz mitgeteilten Brief, a. a. O.
[2]) Siehe d. 8. v. Schütz mitgeteilten Brief, a. a. O.
[3]) Siehe d. 5. v. Schütz mitgeteilten Brief, a. a. O.

dehnt wie ein alles auflösender Dunst und er bebend in süßer Angst in den dunkeln, lockenden Schoß der Natur versinkt, die arme Persönlichkeit in den überschlagenden Wogen der Lust sich verzehrt und nichts als ein verschluckender Wirbel im großen Ozean übrig bleibt?!" Nur ist bei Werner diese Todessehnsucht bis zu einer grausamen Sinnlichkeit gesteigert. Mit unverkennbarem Behagen wühlt er immer wieder in dem „grünen Staube der Verwesung", aus dem ihm einst „Rosenlauben" erblühen sollen. — Hätte Novalis noch gelebt, als Werner eine religiöse Sekte fühlender Jünglinge gründen wollte, in ihm würde dieser das Ideal eines solchen gefunden haben. [1])

Werners Mystik.

Als Z. Werner im Jahre 1803 mit dem zwölfaktigen Stücke „Die Söhne des Thals" seine dramatische Laufbahn begann, besaß er bereits das Rüstzeug, mit dem der echte Bühnendichter ausgestattet sein muß: eine genaue Kenntnis des Theaters mit all seinen technischen Hilfsmitteln, die er sich als Sohn des Theaterzensors erworben hatte, eine reiche, von einer in religiösen Wahnsinn verfallenen Mutter genährte Phantasie, eine ursprüngliche Gestaltungskraft, eine in zahlreichen Jugendgedichten erprobte Gewandtheit in Vers und Sprache und ein begeisterungsfähiges Herz. Wenn Werner trotz all dieser Gaben keine einzige dramatische Arbeit geschaffen hat, an der wir unbedingtes Wohlgefallen finden können, so liegt das an seinem großen Lebensirrtume, der ihn glauben ließ, Bühne und Kanzel ebenso identifizieren zu dürfen wie Kunst und Religion. [2]) Der Wahn, das Theater zum Verkünder seines Mystizismus machen zu können, sollte seinem Drama höchst verderblich werden. Die Betrachtung der Wernerschen Dramen auf den Einfluß seiner Mystik hin wird zeigen, daß, wo Werner gegen die ihm wohl bekannten Gesetze der Dramatik verstößt, er es seinen mystischen Ideen zuliebe

[1]) Siehe d. 8. v. Schütz mitgeteilten Brief, a. a. O.

[2]) „Warum haben wir doch nicht einen Namen für diese beiden Synonymen!" ruft er aus. Siehe d. 2. von Schütz mitgeteilten Brief.

tut. Ihretwegen verzichtete er darauf, allgemein menschliche Konflikte zum Vorwurf seiner Dramen zu machen, sie erschwerten es ihm überaus, Helden zu schaffen, mit denen wir menschliches Mitempfinden haben können, und sie hinderten ihn, seinen Handlungen die Einheitlichkeit zu wahren und ihnen eine natürliche Entwicklung zu geben. Bevor wir nun aber dem Einfluß der Wernerschen Mystik auf sein dramatisches Schaffen nachspüren, werden wir uns zunächst die mystischen Ideen und Tendenzen des Dramatikers vergegenwärtigen müssen. — Der Grundgedanke dieser Mystik und ihre Hauptforderung ist die Selbstentäußerung des Menschen einem höheren Zwecke zuliebe. Diese Forderung schließt Entsagung und, wenn die eigene Existenz vernichtet wird, Martyrium in sich. In der „Trias, um die sich die Wernersche Produktion dreht, nämlich Religion, Wollust, Grausamkeit", [1]) ist diese Forderung der Entsagung das religiöse Moment und zwar ein durchaus christliches, da Christus sie durch seinen Tod erfüllt hat. Sobald die Preisgabe des Lebens aber ohne besonderen Anlaß und Zweck erfolgt, wird die Opferfreudigkeit zur Todessehnsucht, zu einem faustischen Drange des Menschen sich aufzulösen im Unendlichen, eins zu werden mit dem Urstoffe. Diese Idee des Aufgehens und Verfließens der eigenen Persönlichkeit im All kann dem Bedürfnis nach Erkenntnis und Anschauung der Gottheit entspringen und ist dann der Ausdruck eines nach Gewißheit dürstenden philosophischen Geistes. Verspricht sich der Mensch von der Auflösung des Körpers hingegen sinnliche Genüsse, so wird die Todessehnsucht zur krankhaften Wollust, [2]) dem zweiten Moment der Wernerschen Trias. Soll das sinnliche Gefühl durch das Anschauen der Qualen anderer erweckt werden, so wird das Begehren nach solchem Sinnenkitzel zur Grausamkeit. Das Widersinnige in all diesen eingebildeten Seligkeitsgefühlen liegt darin, daß der Schmerz als ein bis ins höchste gesteigertes Lustgefühl genommen wird. Es ist mit anderen Worten die „Wonne des Leids", die Werner verkündet. [3]) Zimmermann

[1]) S. Poppenberg, a. a. O. Seite 80.

[2]) „Der Liebesgenuß kann nur wenige Augenblicke das gewähren, was der Tod verheißt; dieser ist die Erfüllung der Liebe und ganz gewiß das non plus ultra der Wollust." S. „Gesellschafter", 1837, Seite 58.

[3]) Man vergleiche zu diesem Kapitel das interessante Buch von Oswald Zimmermann „Die Wonne des Leids, Beiträge zur Erkenntnis des menschlichen Empfindens in Kunst und Leben", 2. umgearbeitete Auflage, Leipzig, 1885.

schreibt über Werner: „Die hierarchisch-katholische Seite des Mittelalters begeisterte ihn bis zum Fanatismus. Sinnliche Zügellosigkeit und mystische Schwärmerei charakterisieren ihn, auch dann noch, als er Katholik und Prediger geworden. Wie er, so die Helden seiner Dramen. Es sind meist „„mönchisch entsagende Liebende, asketische Wollüstlinge, die in der Abstinenz eine erhöhte Wonne entdeckt haben, die durch die Marter des Fleisches ihre Genußsucht spiritualisieren, die in den Tiefen der religiösen Mystik die schauerlichsten Seligkeiten suchen, heilige Roués"" (Heine). In ihm schien, wie Heinrich v. Treitschke in den „Preußischen Jahrbüchern" (Januarheft 1882, „Zur Geschichte der Romantik") ausführte, jene rätselhafte Verbindung von Glaubenswut, Wollust und Blutdurst, die uns in den Naturreligionen unreifer Völker anwidert, wieder lebendig zu werden." Als Beispiel zitiert Zimmermann das Lied des hl. Adalbert aus dem „Kreuz an der Ostsee" (I. T., 1. A., 2. S.) [1]) Man kann die Beispiele leicht vermehren: Im „Attila" verkündet Leo die Wonne des Leids mit den Worten: „Und wenn es Dir bedünkt, das Herz zerspränge, dann wird die Freude Dir geboren!" — (V. A., 3. S.) Wanda sagt, als Rüdiger von ihrer Hand gefallen ist: „Wild Gelüst, das Herz geht unter! — Doch die Lust ergreift's und — lacht —. Und das Herze ras't, bis blutig es sich selbst zerfleischet hat! —" (Wanda, V. A., 1. S). Nach Libussens Wort ist das Paar Rüdiger—Wanda dazu hervorgegangen „die Macht und Pracht der Qual zu offenbaren." (ebd. IV. A.) Die Idee der „Wonne des Leids" ist eine durchaus mystische. „Ist es", nach Zimmermann, [2]) „doch gerade ein Kennzeichen der Mystik, daß sie die entgegengesetzten Gefühle und Ansichten in eine höhere Einheit aufzulösen sucht". Durch sein Schwelgen in Blut und Wunden, durch sein Verweilen bei Marter und qualvoller Seelenpein wird Werner zum erotischen Mystiker. [3]) Sollte die Werner eigentümliche Geistesrichtung nicht überhaupt psychopathischer Natur sein und auf anormalem sexualen Empfinden beruhen? Wir wissen, daß seine Mutter hysterische Schwärmerin war, und daß der Knabe schon früh begierig ihren Worten lauschte.

[1]) Zimmermann, a. a. O, Seite 157.

[2]) Zimmermann, a. a. S. 100.

[3]) S. Poppenbergs Aufsatz „Ein erotischer Mystiker", Magazin für Literatur, Band 52, No. 28.

Die Tagebücher erzählen von seinen Ausschweifungen mit häßlichen Personen; seine Unreinlichkeit gesteht er selber zu. Einen bedenklichen Ausdruck hat er einer Hauptidee seines mystischen Systems in der die Nekrophilie verherrlichenden Ballade vom Ritter von Sidon gegeben, die im Grunde nichts anders ist als eine Allegorie des Wortes: „Es steigt aus der Verwesung grünem Staube in Nebelformen eine Rosenlaube". Wäre sich Werner der Widerlichkeit der gewählten Allegorie bewußt gewesen, er hätte sie sicherlich nicht ausgeführt, denn er hat sein dichterisches Schaffen von Schmutz immer rein zu halten gesucht. Die sonderbare Ideenverbindung war eben krankhaft bei ihm, die Lehre selbst ihm aber heiliger Ernst. Auffallend ist auch, daß Werner sich gerade in der „Mutter der Makkabäer", bei deren Abfassung er doch allem Sinnengenusse entsagt hatte, mit einer Art ideellen Sadismus' der Ausführung der Marterszenen hingibt, als suche und fände er darin Genuß und Ersatz. [1])

Werners Dramenstoffe.

Derartige Ideen nun, wie die soeben in Kürze besprochenen, zur dramatischen Darstellung zu bringen, scheint fast eine Unmöglichkeit. Denn einmal liegen sie dem Anschauungskreise eines gewöhnlichen Theaterpublikums zu fern, um von ihm überhaupt verstanden zu werden, und dann ist eine dramatische Einkleidung dafür ungeheuer schwer zu finden. Der zu wählende Stoff muß neben der Fähigkeit, die Idee leicht in sich aufnehmen zu können, doch auch dramatisches Interesse bieten, und Werner verhehlte sich keineswegs, daß eine packende Handlung das erste Erfordernis sei, um mit Erfolg für seine Ideen von der Bühne aus wirken zu können. — Entsagung und immer wieder Entsagung predigen alle Dramen Werners mit Ausnahme des „Vierundzwanzigsten Februar", (bei

[1]) Die Erscheinung, daß Werner vom Wüstling zum Asketen wurde, ist bei einem Mystiker seiner Art nicht auffallend, denn „mit der Mystik verträgt sich die strengste Askese sowie die zügellosesteAusschweifung" (Zimmermann, a. a. O., Seite 89), auch wohl bei derselben Person.

dessen Ausführung ihm der Ausschluß jeglicher Mystik zur Bedingung gemacht worden war), so sehr er sich auch bemüht hat, dem einen Gedanken immer neue Seiten abzugewinnen. Für dramatische Zwecke kann man kaum eine unfruchtbarere Idee wählen als die der Entsagung, namentlich wenn sie aus solch mystischen Motiven herauswächst wie bei Werner. Wir brauchen nur einmal seine Dramen auf ihre Grundideen hin zu untersuchen, um zu erkennen, daß sie alle Variationen derselben Tendenz sind. Diese Untersuchung wird zugleich einen Maßstab liefern für den Einfluß von Werners Mystik auf die Wahl seiner Dramenstoffe:

Verzicht zu leisten auf den eigenen Glauben, auf die eigene Existenz, auf Seelenfrieden und Liebesglück, um einer höheren Idee den Weg zu ebnen, das ist die Tendenz von Werners Erstlingsdrama, den „Söhnen des Thals". Dreimal kehrt die Forderung darin deutlich wieder: 1) bei allen dem Orden treu bleibenden Templern mit dem Ordensmeister Molay als Hauptvertreter, 2) bei dem „Thal" mit seinem weltlichen Jünger, dem Erzbischof von Sens, als dem handelnden Werkzeug, 3) bei dem Schotten d'Heredon und der christlichen Anachoretin Astralis. Der Orden der Templer hat seine Befugnisse überschritten, indem er das, was nur Geistesgut der „wissenden Brüder" sein durfte, nämlich einen über jedes Dogma erhabenen Kritizismus, zum Gemeingut aller Templer machen wollte. Dadurch hat er, ohne es zu beabsichtigen, dem Unglauben Vorschub geleistet und die Idee eines „geläuterten Katholizismus", wie ihn das „Thal" anstrebt, geschädigt. Die treu gebliebenen Templer sterben der höheren Idee des „Thals" zuliebe den Märtyrertod. Das „Thal" selber opfert der von ihm vertretenen Idee eines geläuterten Katholizismus, der im Grunde nichts anderes sucht, als den gemeinsamen Kern aller Religionen der Welt, seine eigenen Kinder, die Templer, auf. Vertieft ist das Problem in dem Erzbischof von Sens, der als blindes Werkzeug des „Thals" jedes Gefühl der Menschlichkeit und irdischer Gerechtigkeit in furchtbarem Kampfe mit sich selbst ertötet, um die Templer dem Feuertode preiszugeben. Robert d'Heredon muß seine junge Liebe zu Astralis im Keime ersticken, um den Tempelorden nach dessen Untergang aus den Trümmern wieder erstehen lassen zu können. Diese Liebe zwischen Robert und Astralis ist in dem Werke nur skizzenhaft be-

handelt; sie ist aber deshalb interessant, weil dasselbe Motiv unter mannigfaltigen Veränderungen in Werners Dramen wiederkehrt und bereits in dem folgenden Stücke, im „Kreuz an der Ostsee", zum Gegenstand der Handlung geworden ist. In diesem Drama nämlich entsagt das christliche Brautpaar Warmio—Malgona seinem irdischen Liebesgenuß, um im Himmel makellos vereinigt zu werden. Die Liebe zum Heiland siegt über die Liebe zum Gatten und feiert in diesem Siege ihren höchsten Triumph. Der Triumph ist um so größer, als die beiden Liebenden ja mit der glühendsten Sinnlichkeit ausgestattet sind, sodaß Karoline Herder mit Recht von einem Kampf zwischen „Christus- und Begattungsliebe" reden konnte. Das Werk ist somit die dramatische Einkleidung der Idee von dem Tode als der Erfüllung der Liebe und dem „non plus ultra der Wollust". — Auch die „Weihe der Kraft" ist im Grunde nichts anderes als die Verherrlichung der Entsagung. Wegen seiner Lehre wird Luther vor die Frage gestellt: sein oder nicht sein? Ihr zum Siege zu verhelfen muß er auf das Glück verzichten, einen Freund in Theobald zu besitzen; wie Alexis einstmals, so wird er ihm ebenfalls genommen; für sie muß er es erdulden, daß sein wärmster Anhänger, Franz von Wildeneck, ihm sein Liebstes in Theobald tötet und in Katharina von Bora beleidigt und durch Mißverstehen seiner Neuerungen sein Werk zu vernichten droht. Wenn Werner die Kraft, womit sein Held die Verzichtleistung ertrug, durch die glückliche Verbindung mit Katharina belohnt und geweiht hat — es ist dies das einzige Mal, daß Werner seine Liebenden verbindet — so geschah das nur, weil ihm dieser im Himmel geschlossenen Ehe eines Heiligen mit einer Heiligen nichts Irdisches anzuhaften schien und somit seiner mystischen Auffassung der Liebe durchaus entsprach. Die Idee der himmlischen Liebe tritt deutlich in den engelhaften Gestalten hervor, die Luther und Katharina in Theobald und Therese zugesellt sind. Beide ahnen sich in ihrer Kinderphantasie, und als sie einander erblicken, halten sie sich für Engel. Bald darauf verhauchen sie ihr Leben, Therese wie ihre Lieblingsblume, die Hyazinthe, Theobald wie der sanfte Ton seiner Flöte. — Attila, der Held des nächsten Stückes, opfert seinem Berufe, als Geißel Gottes das Unrecht zu strafen, sein ganzes menschliches Glück; er leidet unter dem ungeheueren Druck seiner übermenschlichen Aufgabe. Von

seinem Jugendfreunde Aëtius wird er verraten, von seinem Weibe Hildegunde verfolgt. Einer Vereinigung mit der Geliebten Honoria muß er entsagen, und in seiner mystischen Liebe erduldet er willig den Tod durch das Beil seiner Gemahlin Hildegunde, um das Urbild seiner Sehnsucht im Himmel schuldlos zu gewinnen. — Rüdiger und Wanda, in „Wanda, Königin der Sarmaten", verzichten auf Liebe und Leben wie ihre Vorgänger Warmio und Malgona, als Heiden natürlich nicht aus religiösen Gründen, sondern Rüdiger aus verletztem Heldenstolz, Wanda aus hoffnungsloser Liebe, der ein Eid die Betätigung versagt. Indem sie dem Geliebten das Schwert in den Leib bohrt, durchkostet sie jenes fürchterlich-wollüstige Gefühl, das in der Vernichtung des Liebsten den höchsten Liebesgenuß empfindet. — Werners Kunegunde ist von vornherein Heilige; sie lebt mit ihrem Gemahl in „heiliger Minne" und entsagt dem Eheglück, um eine würdige Braut des Herrn zu sein. Doch sehnt sie sich nach einem Sohne mit der ganzen Inbrunst eines einsamen weiblichen Herzens; aber kaum hat sie in Florestan das Urbild ihrer Phantasie gefunden, so muß sie ihn schon wieder verlieren und damit das harmloseste irdische Glück ihrem göttlichen Geliebten zum Opfer bringen. — Die Mutter der Makkabäer endlich läßt ihre Söhne und sich selbst hinschlachten, um Gottes Gebot nicht zu verletzen. Was sie empfindet, während sie die Kinder den Folterknechten überantwortet und ihre Qualen ansieht, das ist jenes mystische Gefühl der Grausamkeit, das die Sinne martert und dem Schmerz dennoch nicht Einhalt gebieten kann noch will, weil er sich in seinem höchsten Grade in himmlisches Lustgefühl verwandelt. In Benoni und Cidli kehren zum letzten Male die beiden Liebenden wieder, die in dieser Welt sich frühzeitig trennen müssen, um im Jenseits eines um so größeren Glückes teilhaftig werden zu können. — Schon hierdurch wird klar, daß sich die dramatische Produktion Werners in mannigfacher Weise immer um dieselben Ideen dreht. Er entnahm seine Stoffe der vorchristlichen Zeit (Wanda), der alttestamentarischen Zeit (Mutter der Makkabäer), dem christlichen Altertum (Attila, Kreuz an der Ostsee), dem christlichen Mittelalter (Kunegunde, Templer, Luther), wurde in seiner Wahl aber immer von mystischen Tendenzen geleitet. Natürliche, allgemein menschliche Verhältnisse und Konflikte waren bei dieser Richtung seines Schaffens

von vornherein ausgeschlossen; wo Werner sie einmal, wie im „Vierundzwanzigsten Februar", zur Darstellung bringen wollte, gerieten seine Personen sofort in die Hände des Schicksals, das eine freie Entwicklung der Handlung und der Charaktere verhinderte. Die einseitige Beschränkung auf dramatisch so wenig entwicklungsfähige Stoffe, wie Werner sie sich auferlegte, müssen wir als einen ersten schädigenden Einfluß der Mystik auf sein Schaffen ansehen.

Werners Helden, ihre Schuld und ihre Sühne.

Äußerst verderblich wirkte dieser Einfluß in den Dramen selber auf die Charakteristik der Hauptpersonen, soweit sie Träger der Ideen sind, und auf die durch ihren Untergang beabsichtigte tragische Wirkung. Bei dem Charakter einer Mystik, die in ihrem letzten Grunde Entsagung und Martyrium predigt, mußten ihre Vertreter in den meisten Fällen zu Märtyrern werden. Nun braucht der Märtyrertod freilich der tragischen Wirkung dann nicht zu entbehren, wenn mit ihm eine starke Verzichtleistung auf noch zu erhoffendes irdisches Glück, die Vernichtung eines kräftigen Lebenswillens verbunden ist; [1]) aber er hört sofort auf tragisch zu ergreifen, wenn er etwas Gewolltes und Erstrebtes ist. Denn in diesem Falle wird der Wert des Lebens und seiner Güter gleich Null gesetzt, und jeder Kontrast, der die Tragik im Schicksal des Helden bewirkt, fällt fort. Aus diesem Grunde werden wir von dem Tode Molays und Attilas, von dem Schicksale Warmios und Malgonens, von dem Märtyrertode der Makkabäer tragisch nicht ergriffen. Ein anderes Moment kommt noch hinzu: das Fehlen einer tragischen Verschuldung. So wenig an sich die Forderung einer Schuld des Helden im Drama sich aufrecht erhalten läßt, und so wenig diese notwendig ist, um tragische Wirkung zu erzielen, so war sie doch gerade bei Helden der Wernerschen Art erforderlich, weil nur sie hier unser Gerechtigkeitsgefühl befriedigt und unser

[1]) Man vergleiche hierzu das, was Bulthaupt im ersten Bande seiner Dramaturgie, Seite 403—417 sagt.

Bewußtsein von der Notwendigkeit ihres Schicksals gestärkt haben würde. Außerdem hätte Werner uns dadurch seine Idealgestalten menschlich bedeutend näher gebracht. Aus dem Fehlen des Momentes einer wirklichen tragischen Verschuldung bei der Mehrzahl der Wernerschen Helden dürfen wir nicht auf den Mangel dramatischer Einsicht bei dem Dichter schließen. Er brauchte eben zu Verkündern seiner Lehre absolute Helden, die ihren Nimbus keinen Augenblick verlieren durften. Aber gerade durch diese absolute Heldenhaftigkeit hat er ihnen unser menschliches Mitgefühl entzogen. Werner fühlte das wohl und ließ deshalb seine Helden in manchen Fällen auch eine Schuld auf sich laden, aber dann doch immer so, daß sie sich dadurch nicht an der von ihnen vertretenen mystischen Idee versündigen, sondern gegen ein allgemein giltiges irdisches Gesetz verstoßen. [1]) Auch wird der Eindruck dann wieder dadurch abgeschwächt, daß die Helden in Momenten geistiger Umnachtung oder unter der Gewalt überirdischer Einflüsse irren. Mehrfach gehört die schuldige Tat noch dazu der Vorfabel an, sodaß der Flecken auf dem reinen Gewande der Helden bei einbrechender Katastrophe längst verblaßt ist und ihr Schicksal demnach wiederum den Eindruck einer ungerechten Sühne macht. Einer freien Entwicklung der Charaktere und vor allem wieder derjenigen der Helden höchst hinderlich sind die übermenschlichen Wesen, die Werner in seine Dramen einführt, um zwischen dem mystischen Begehren seiner Apostel und der Gottheit zu vermitteln. Die Einführung eines Geistes als handelnde Person ist in einem ernsthaften Stücke sehr bedenklich, nicht nur aus technischen, sondern auch aus ästhetischen Gründen. Denn es verstößt gegen die Grundregeln der Dramatik, daß ein Geist in einem Drama durch eigenmächtiges Eingreifen Heil oder Unheil anstiftet, während ihn doch niemand dafür zur Rechenschaft ziehen kann; und dann werden durch sein übernatürliches Handeln alle anderen Personen zu willenlosen Figuren. Der Spielmann im „Kreuz an der Ostsee" ist

[1]) Schiller hat in der „Jungfrau von Orleans" ja ebenfalls ein religiöses Motiv gewählt, aber sein dramatischer Scharfblick ließ ihn sofort erkennen, daß er seine Heldin unserem Fassungsvermögen entrückt und unserem Mitempfinden entzogen haben würde, wenn er sie schuld- und makellos ihr Unglück hätte erleiden lassen. So ließ er sie einmal straucheln, um sie nachher nur um so höher zu erheben. Und zwar versündigt sich Johanna gerade an dem Gebote, an dessen Erfüllung der Erfolg ihrer Sendung geknüpft ist.

nicht nur Prophet oder der zu irgend einer Tat anspornende (vgl. Hamlet) oder von ihr abmahnende Geist, er ist „Hauptcharakter"; um ihn dreht sich das ganze Stück: Er führt den bedrängten Polen die deutschen Ordensritter zu, er bewirkt die Aufnahme Warmios in ihren Orden, er jagt Samo in die Flucht, als dieser dem Bruder und dessen Geliebten in der polnischen Festung gegenübersteht, und hält somit die Katastrophe auf, er endlich vertreibt durch ein Wunder die siegreichen Preußen und entführt Malgona. Hier bestimmt nicht mehr der Mensch durch eigenes Tun und Lassen sein Schicksal, sondern die Gottheit selbst. Die Folge des unnatürlichen Einflusses der übermenschlichen Mittler auf die Handlungsweise der Helden mußte sein, daß diese ihrem Charakter untreu werden und aus der Rolle fallen. Bei den Hauptpersonen selber, die ja durchweg religiöse Schwärmer sind, wirkt der plötzliche Umschlag der Gesinnung noch weniger störend als bei Personen, die von mystischen Ideen frei sind, wie z. B. bei Hildegunde, Harduin, Antiochus: Hildegunde, die blutdürstige Nemesis, verwandelt sich unter dem Blick des Erzpriesters Leo in ein harmlos plauderndes Kind; Harduin, der freche Usurpator, wird unter der Einwirkung von Kunegundens Gebet zum reumütigen, friedesuchenden Büßer; der trotzige Tyrann Antiochus läßt sich von Salome schmähen, solche Gewalt übt ihre Persönlichkeit auf ihn aus, ja er stürzt vor der Märtyrerin auf die Kniee und fleht um ihre Huld. Derartige Regungen, seien sie nun dauernd oder nicht, aus dem Charakter psychologisch zu erklären, war dem Dichter in den seltensten Fällen möglich; er macht den Versuch auch gar nicht, sondern stellt sie als die Wirkungen eines Wunders hin. — Unfreiheit und Unwahrheit, das sind die Fehler der Wernerschen Hauptcharaktere, die um so schwerer wiegen, als sie naturgemäß auch zu Fehlern der Handlung werden müssen; denn der Fatalismus, der in dem Schicksal der Helden waltet, teilt sich der von ihnen getragenen Handlung mit und macht die Katastrophe zu einer unvermeidlichen. — Die einzelnen Beispiele werden die besprochenen Mängel anschaulicher machen und unsere Behauptungen erhärten.

Molay, Attila, Salome, die Helden dreier Dramen Werners, sind Märtyrer im strengen Sinne des Wortes. Ohne Fehl und Makel, ohne menschliche Schwäche wandeln sie den Weg der Pflicht

und der Tugend; niemals weichen sie im geringsten von ihm ab, niemals kommt ihnen nur der Gedanke es zu tun, gilt es auch die höchsten irdischen Güter. Von Entwicklung kann bei Helden dieser Art natürlich nicht die Rede sein; die Unfähigkeit zu irren verleiht ihrem Charakter etwas Starres, Lebloses und Übermenschliches. Wo ein Straucheln des Helden aber ausgeschlossen ist, muß alles, was ihn versuchen und zu Falle bringen könnte, erfolglos sein. So ist eben wegen der Unfehlbarkeit der Helden ihr Schicksal sozusagen ein prädestiniertes, wie sehr der Dichter sich auch bemüht, es als ein selbstverschuldetes hinzustellen. Molays ganzes Vergehen ist das der anderen „wissenden Brüder": die vorschnelle Aufklärung der jungen Templer. Das „Thal" sieht selber ein, daß die Anklage nicht genügt, das grausame Verfahren gegen die Ordensritter zu rechtfertigen, weshalb ihnen Verbrechen der verwerflichsten Art vorgeworfen werden. Die greisen Templer leugnen standhaft und müssen die qualvollsten Martern erdulden. Ein einziges Mal gesteht Molay, überwältigt von seelischen und körperlichen Qualen, die nicht begangenen Verbrechen ein und spricht so die erste Lüge seines Lebens aus; aber dieser Versündigung an Gottes Gebot nimmt Werner die schuldige Spitze ja nun wieder dadurch, daß er Molay die Lüge in einem Augenblick geistiger Umnachtung aussprechen und später widerrufen läßt. Selbst das Unrecht, das Molay an dem unwürdigen Exprior Heribert begangen zu haben glaubt, indem er ihm den Meistermantel entwand, ist im Grunde keines, so sehr der Dichter auch gerade dieses Moment ausbeutet, um daraus eine Schuld Molays zu konstruieren. Der greise Ordensmeister *soll* den Märtyrertod sterben, so ist es bei dem „Thal" beschlossen, und er *will* es, sonst könnte er ja seinen alten Waffengefährten, den Grafen von Poitou, der ihn befreien will, gewähren lassen. Noch wäre es dem Dichter ein leichtes gewesen, den Untergang seines Helden dramatisch wirksam zu gestalten, wenn er ihn im Gefühl seiner Unschuld den Kampf mit den Truppen des Königs hätte aufnehmen und darin den Tod finden lassen. — Ungeschickter und unzulänglicher noch als bei Molay ist Attilas Schuld und Sühne ausgetiftelt. Leo spricht jene in den Worten aus: „Die Schuld ist, wenn der Mensch das Viele will; der Attila, er ist die Geißel Gottes; er will auch gnädig sein, gerecht und gnädig zugleich —

ein Gott sein — darum ist er schuldig!" Diese edle Schuld gereicht dem Helden ja höchstens zur Ehre und macht, daß sein furchtbares Ende nur doppelt beklemmend und unbefriedigend wirkt. Zur Vollstreckerin des vom Himmel über Attila verhängten Todesurteils ist Hildegunde bestimmt; ihre Motive sind natürlich anderer Art als die Leos. In ihren Augen ist Attila deshalb schuldig, weil er ihr den Geliebten erschlagen hat. Das rechtfertigt ja nun ihre Tat, aber Attilas Schicksal erscheint deswegen nicht weniger unverdient, hat er doch nur in gerechter Ausübung seines Berufes gehandelt, als er den treulosen und wortbrüchigen Walther strafte. Einmal, in der Gerichtsszene, hören wir aus Attilas Munde, daß er seinen eigenen Bruder getötet hat; diese Tat, die allenfalls das Moment einer tragischen Verschuldung abgeben könnte, gehört aber der Vorfabel an und wird vom Dichter nur erwähnt, um uns wissen zu lassen, daß der Held sein Rächeramt als Sühne dafür auffaßt. Schuldlos schuldig macht sich also auch Attila, ebenso wie Molay, und es wäre dem Dichter im „Attila" doch so überaus leicht gewesen, seinen Helden gegen die von ihm vertretene Idee verstoßen zu lassen und ihn dann einem verdienten Schicksal preiszugeben. Tragisch würde es uns berühren, wenn Attila in dem Konflikt zwischen Pflicht und Herz, zwischen Wollen und Vermögen, zwischen Erstrebtem und Erreichtem unterginge, nicht nur physisch sondern auch seelisch, wenn er aus menschlicher Schwäche an der übermenschlichen Aufgabe scheiterte, ja selber ein Unrecht beginge und sich dafür richten müßte. Nichts von alledem ist bei Werners Attila der Fall. Er weicht nicht im geringsten vom Wege der Pflicht ab; er leidet unter dem übermächtigen Druck seiner Aufgabe, aber sein Inneres empört sich nicht dagegen. Er heißt sein Herz schweigen, und es schweigt; so wird er zum Dulder. Noch mehr, Attila, die Gottesgeißel, läßt sich freiwillig hinmorden seiner Idee zuliebe, und so wird er zum Märtyrer. Sein Los mag uns beklagenswert erscheinen, aber tragisch ergreifen kann es uns nicht. Attila könnte dem Tode entgehen, wenn er Hildegunde schadlos machte, verschmäht seine Rettung aber, weil er sie mit einem Unrecht erkaufen müßte. Statt daß Attila also, wie es entschieden tragischer gewesen wäre, unterginge, weil er vom Wege des Rechts abweicht, stirbt er, weil er dies nicht tun will. Daß eine Lösung des Konfliktes auf die

erste Art von Werner hätte herbeigeführt werden können, zeigt die Absicht Hildegundens, Attila erst eine Schuld auf sich laden zu lassen und ihn dann zu töten. Diesen Zweck sucht sie dadurch zu erreichen, daß sie ihm den empörenden verräterischen Plan des Aëtius, ihn während des Mahles zu vergiften, entdeckt in der Hoffnung, er werde den Gastfreund sofort töten. Als auch dies bei Attila nicht verfängt, beschließt sie, ihm wenigstens einen unrühmlichen Tod zu bereiten. Es wiederholt sich bei Attila dieselbe Erscheinung wie bei Molay: die Versuchung der Helden dient dem Dichter nur dazu, zu zeigen, daß sie ihr nicht erliegen können. Trotz der nachdrücklichen Betonung der Unfähigkeit seines Hunnenkönigs zu fehlen, hat Werner nichts unversucht gelassen ihn uns menschlich näher zu bringen. Dennoch ist ihm dies bei der maßlosen Übertreibung des Charakters nicht gelungen; außerdem enthält die Figur Widersprüche, und die kräftigen Striche, mit denen sie gezeichnet ist, fließen am Ende des Stückes vollständig ineinander. Der Dichter mußte das Bild des Attila unserer Vorstellung durch ein neues ersetzen. Sein Attila ist nicht der Hunnenkönig, wie wir ihn aus Geschichte und Sage in Erinnerung haben, dieser vom Geiste des Christentums beseelte tiefinnerliche Mensch nicht die furchtbare Geißel der Völker. Er ist ein durch schwere seelische Kämpfe geläuterter Mensch, ein bedürfnisloser Philosoph, in seinen Urteilen und Rechtssprüchen an Salomons Weisheit erinnernd. Ganze Szenen hat der Dichter in liebevoller Hingebung an seinen Stoff der Charakteristik seines Helden gewidmet: Zuerst die Gerichtsszene im ersten Akt, wo Attila den Römersklaven, der auf ihn gelästert hat, freispricht, weil Sklaven nicht loben und nicht lästern können, wo er ein ehebrecherisches Weib straflos ausgehen läßt, weil es von der Mutter zur Ehe gezwungen worden war, ihren Verführer, der den eigenen Waffenbruder betrogen, zum Tode verurteilt, den Ehemann aber ins Römerlager zu peitschen befiehlt, weil er zu schwach war, sich die Liebe seiner Gemahlin zu sichern. Rührend ist die Szene, in der Attila im Kreise der Seinen für wenige Minuten häuslichen Glückes sich erfreuen möchte; hier offenbart sich das kindlich fromme Gemüt des Königs in seiner ganzen Tiefe. Unter dem Einfluß des römischen Bischofs Leo aber wird Attila schwach und unheldenhaft. Als Hildegunde ihm den von ihr hingemordeten Irnak triumphierend bringt,

stürzt er zwar auf sie zu, umschlingt dann aber jammernd den toten Sohn anstatt die Mörderin zu töten. Geschickt war es von Werner, daß er den Helden nicht zur Besinnung kommen, sondern ihn sofort durch Hildegundens Beil den Tod finden ließ, sonst wäre uns sein Benehmen vollends unverständlich gewesen. — Hatte Werner bei Molay und Attila wenigstens den Anschein zu erwecken versucht, als ob ihr Tod nicht ein selbstgewolltes Martyrium sei, so leistete er in seinem letzten Drama, der „Mutter der Makkabäer", vollständig Verzicht auf eine Verhüllung seiner Absicht, den Märtyrertod dramatisch zu verherrlichen. Auch sah er ganz davon ab, die Heldin irgendwie tragisch schuldig zu machen. Salome *will* den Tod für Gottes Gebot sterben und ist dem dankbar, der ihr und ihren Kindern zur Märtyrerpalme verhilft. Eine Makkabäermutter zu schaffen, die ihre Söhne freudig dem grausamsten Tode ausliefert und uns dennoch nicht unmenschlich erscheinen, sondern uns erheben soll, dünkt uns eine unlösbare Aufgabe zu sein. In modernem Gewande wäre eine Salome überhaupt unmöglich gewesen, und für jene alten biblischen Märtyrergestalten ist unser Verständnis fast geschwunden. Die menschlicher und weiblicher fühlende Lea Otto Ludwigs wäre für Werners Zwecke unbrauchbar gewesen; er mußte bei der Charakteristik seiner Makkabäermutter bis an die Grenzen aller Menschlichkeit gehen, um ihre Tat nicht in Widerspruch zu ihrem Wesen zu bringen, ja, sie durch dieses zu erklären. Und deshalb hat er ihr eine Fülle von Zügen verliehen, von harten und grausamen Zügen, die ihr indessen wohl zu Gesichte stehen, und hat fast ganz darauf verzichtet, dies eherne Antlitz zu mildern und zu verschönen. Höchst bezeichnend für die Rücksichtslosigkeit ihres Charakters ist es, wenn Salome die soeben ihrem Sohn Benoni angetraute Cidli an ihren von Antiochus gewürgten Vater Eleazar erinnert, indem sie sein Wohl trinkt und ihr dadurch bittere Tränen entlockt. Für diesen Schmerz fehlt ihr jedes Verständnis; gemäß ihrer Sinnesart hält sie die Tränen für Tränen der Freude: „Seht Ihr's denn nicht? — Sie weint ja Freudentränen, die Heldentochter!" — Und sie fordert Cidli sogar auf, das Lied von dem Martertode Eleazars anzustimmen. Es rührt sie nicht, wenn Cidlis Stimme während des Gesanges versagt; immer wieder muntert Salome zum Weitersingen auf. Selbst in ihrer Wohltätigkeit wird sie den eigenen Verwandten gegenüber

grausam: ihren ganzen Besitz hat sie unter die Armen verteilt und ihren Kindern nichts als einen kleinen Acker gelassen. Ihrer Meinung nach ist Armut die einzig würdige Mitgift zu einer Makkabäerhochzeit. Auch den zweiten Grundzug ihres Charakters, ihre fanatische Religiosität, läßt Werner im Verlauf des Stückes immer aufs neue hervortreten: Als Jonathas ihr von der Lufterscheinung über ihrem Hause erzählt, von dem großen Stern, der in sieben zersprang, will für einen Moment in ihr der Gedanke aufkommen, sie und ihre Söhne könnten damit gemeint sein; doch sie kämpft ihn als von albernem Stolz eingegeben sofort nieder, so unfaßbar erscheint ihr das Glück einst Märtyrerin werden zu dürfen. Als der verräterische Judenpriester Jason in der Höhle von Modin erscheint und in niedriger Spekulation auf ihren starken Glauben das göttliche Brustschild sich angehängt hat, fällt sie anbetend davor nieder und folgt dann widerstandslos mit den Söhnen dem unwürdigen Priester. Niemals weicht sie vom Pfade der Tugend nur im geringsten ab; der furchtbare Konflikt, in den sie verwickelt wird, vermag sie höchstens mit Schmerz zu erfüllen, niemals aber sie wankend zu machen. Nur einmal, während der Marter der Söhne, entlockt ihr die übermenschliche Seelenpein einen Aufschrei und die Worte: „O, es ist schwer doch von Märtyrern Mutter zu sein!“ Dadurch sehen wir wenigstens, daß dieses Weib doch nicht jeden Gefühls bar ist. Die Söhne sind der Mutter nachgeartet und gleichen sich, höchstens daß Abir selbständigeren Willen verrät, indem er die Mutter verläßt, um seinem Onkel Judas zu folgen. Doch kaum hört er von der Gefangennahme der Mutter und der Brüder, daß er sich auf das Pferd setzt und ihnen nach Antiochia nachjagt. Der Dichter hat zwar versucht, den Physiognomien der sieben Söhne verschiedenes Gepräge zu geben und die kleinen Verschiedenheiten in ihrem Charakter auch bei der Marterszene mitspielen zu lassen, doch hat er damit den ermüdenden Eindruck, den die von uns verlangte Teilung des Interesses notwendig hervorbringen mußte, und die langweilende, ja peinigende Wirkung der siebenfachen Marter nicht zu verhindern vermocht. Der Kontrast, den die Kindlichkeit der jüngeren Söhne mit ihrer großsprecherischen Heldenhaftigkeit bildet, wirkt öfters geradezu komisch. — Dem Martyrium, wie es Werner in den „Söhnen des Thals“, dem „Attila“ und der „Mutter der

Makkabäer" predigt, äußerst ähnlich ist das Schicksal der Liebespaare **Warmio — Malgona, Rüdiger — Wanda, Kunegunde — Florestan,** die in drei weiteren Dramen Werners der Entsagungsidee zum Triumphe verhelfen sollen. Wie bei Molay und Attila, so versucht auch bei ihnen der Dichter den Anschein zu erwecken, als ob ihr Untergang selbst verschuldet sei und aus dem mystischen Konflikt mit Notwendigkeit hervorginge. In Wirklichkeit aber leitet er ihn aus Kollisionen her, die der eigentlichen mystischen Idee ganz fernliegen. Es bedarf öfters großer Aufmerksamkeit, die äußerst geschickte Mache zu durchschauen. So möchte im „Kreuz an der Ostsee" der Dichter das Opfer, das Warmio und Malgona dem Heiland durch ihr Entsagen auf den Liebesgenuß dargebracht haben, noch durch ihren Märtyrertod krönen, ist aber unfähig, ihn aus dem besonderen Konflikt herzuleiten. Deshalb macht er Warmio dadurch tragisch schuldig, daß er ihn aus Liebe zu seiner Braut zum Verräter an Bruder und Vaterland werden läßt. Die Schuld ist aber wiederum zu geringfügig, als daß wir in dem Schicksal Warmios eine gerechte Sühne finden könnten, da sein Verrat nur im weitesten Sinne des Wortes ein solcher ist; denn Warmio unternimmt nichts Feindliches gegen seine Landsleute, sondern verhält sich absolut passiv. Die Unzulänglichkeit dieser Begründung sah Werner auch ein und machte Warmio deshalb zum Mörder an seinem Bruder Samo. Dadurch wird die Wut der Preußen derart gesteigert, daß sie auch Malgona, die Ursache von Warmios Abfall, zu töten beschließen. So verknüpft Werner ihr Schicksal mit dem ihres Bräutigams und macht beide zu Märtyrern ihrer Liebe. Er vermag uns aber trotz allem nicht darüber hinwegzutäuschen, daß ihr Tod nicht in dem Konflikt zwischen Gatten- und Heilandsliebe begründet lag. Läßt die Katastrophe also schon aus Gründen technischer Natur unbefriedigt, so verletzt sie zugleich unser ästhetisches Gefühl, da wir uns sagen müssen, daß Warmio in seinem Handeln ja immer vom Spielmann beeinflußt, also auch für die Mordtat nicht verantwortlich zu machen ist. Zu einem dramatischen Helden eignet Warmio sich nach alledem ebenso wenig wie der dem Wahnsinn verfallene Molay oder der vom Erzbischof Leo faszinierte Attila. — Die Rolle Adalberts und Leos übernimmt in der „Wanda" die verklärte Libussa, sodaß auch hier einer freien Entwicklung der Charaktere von vornherein Schranken

gesetzt sind. Bei Libussa ist der Tod der beiden Liebenden beschlossen, ebenso wie es der Tod Molays bei den allwissenden „Thalssöhnen", der Attilas bei dem Erzbischof Leo und der Warmios bei dem Geiste des heiligen Adalbert war. Der Grund, weshalb sie sterben sollen, ist durchaus mystischer Natur. Libussa spricht ihn selber in den dunkeln Worten aus: „Dazu, Du Paar, bist Du hervorgegangen, die Macht und Pracht der Qual zu offenbaren!" Diese ihre Bestimmung ist den Liebenden selber verborgen; sie suchen den Tod, weil ein Eid sie hindert sich anzugehören. Die Heldin ist natürlich wie fast alle Wernerschen Helden von mystischem Begehren erfüllt; nächst Salome ist sie die Hauptvertreterin der Idee von der Wonne des Leids. Wilde Lebenslust und entsagungsvolle Todessehnsucht kennzeichnen Wanda sowohl als Rüdiger. Bei Wanda ist die Todessehnsucht tief in ihrem geheimnisvollen Wesen begründet; bei Rüdiger hat sich Werner sichtbar bemüht, ihr keine mystischen Motive unterzuschieben, indem er sie uns als die Folge seines verletzten Ehrgefühls erscheinen läßt. Dennoch fehlt auch ihm das mystische Begehren nicht und wird von ihm in den Worten ausgesprochen: „Die Pflicht! — Wir sind vermählt; was ich gewollt, es ist getan; jetzt wirst Du liebend mich ins Reich der Schatten tragen!" Dieser unzweifelhaft fremde Zug in dem Charakter Rüdigers wird zum Glück erst dann sichtbar, als er sein Leben bereits aufgegeben hat, sodaß die durch nichts motivierte Denkungsart keinen Einfluß auf den Gang der Handlung hat. Der Fall verdient aber trotzdem Beachtung, weil er zeigt, wie Werner unter Umständen seinen mystischen Ideen die Wahrheit der Charaktere opfert. — Die maßlose Übertreibung in der Charakteristik, wie sie die Figur der Wanda zeigt, fällt auch bei der Heldin des nächsten Stückes, der heiligen Kaiserin Kunegunde, auf. Eine starke Ähnlichkeit mit Tiecks Genoveva ist bei ihr nicht zu verkennen, nur sind bei Kunegunde deren Eigenschaften bis ins Unnatürliche gesteigert; die echt frauenhaft zarte Keuschheit Genovevas wird bei Werners Heldin zur Askese, die reine Gattenliebe zu einer mit Bruderliebe gleichbedeutenden Neigung. Poppenberg nennt sie mit Recht eine „hysterische Heilige". In ihrer Gefühlsverwirrung hat sie Ähnlichkeit mit Malgona; will diese Heilandsliebe mit Gattenliebe vereinen, so möchte sie Mutterschaft mit Jungfräulichkeit verbinden. Mit

anderen Glaubenshelden Werners teilt sie die Eigenschaft allzu skrupulös zu sein und für Sünde anzusehen, was eigentlich keine ist. Der Schaden, der einer Motivierung von Schuld und Sühne daraus erwächst, wird in der „Kunegunde" besonders augenfällig. „Im höchsten Grade des süßen Wahnsinns ruft die Heldin beim Anblick Florestans aus: „Du — Harduinus Sohn — mein Einz'ger!" Als sie sich dessen bewußt wird, was sie gesagt hat, bildet sie sich ein, mit dem Aussprechen des Namens „Harduin" den Eid, von ihrer Begegnung mit ihm nichts zu sagen, gebrochen und somit ihr Leben verwirkt zu haben. —

Bis auf Luther sind die Helden der Wernerschen Dramen halbe Scheinwesen, frei von menschlichen Schwächen, gleichgültig irdischen Gütern gegenüber. Ihr Blick ist unverwandt ins Jenseits gerichtet; mit verzücktem Blick, sehnsüchtig ausgebreiteten Armen suchen sie den Tod, der ihr mystisches Begehren erfüllen soll. Es sind religiöse Schwärmer, deren Schicksal uns nicht ergreift, weil es gewollt und erstrebt ist. Ein einziges Mal, in der Person des Reformators, hat Werner den Helden gefunden, dessen Antlitz durch den mystischen Zug, den der Dichter ihm einprägt, nicht entstellt wird. Gerade Luther, der Mann der Tat und der Selbstverleugnung, der starke Kämpfer und weichmütige Träumer, war für Werners Dramatik der geeignete Held; und der Dichter hat in seinem Luther auch eine prächtige Figur geschaffen, die alle seine Märtyrergestalten überleben wird. Die echt dramatischen Charaktere sind in Werners Dramen unter den wichtigeren Nebenpersonen zu suchen, die mit beiden Füßen auf dem Boden der Wirklichkeit stehen und einen wohltuenden Kontrast zu dem theatralischen Wesen der Helden bilden; andererseits wird durch diesen Gegensatz die Unwahrheit der Märtyrergestalten erst recht augenfällig (man denke an Aëtius und Attila, an Judas und Salome).

Die Technik der Dramen.

Wir wenden nunmehr unsere Aufmerksamkeit dem inneren Bau der einzelnen Dramen zu, um daran den Einfluß der Wernerschen Mystik auf seine Technik darzulegen. Wie wenig dramatisch ent-

wicklungsfähig mystische Ideen wie die Werners sind, hat die bisherige Untersuchung bereits gezeigt. Der Dichter selber verschloß sich dieser Tatsache auch keineswegs. Deshalb baut er seine Dramen dort, wo sich aus dem mystischen Konflikt eine packende Handlung nicht entwickeln läßt, auf einen zweiten, allgemein menschlichen Konflikt auf und sucht die beiden so entstehenden Handlungen auf irgend eine Weise mit einander in inneren Zusammenhang zu bringen. Er versucht uns also sozusagen über die Unfruchtbarkeit des mystischen Kernes dadurch hinwegzutäuschen, daß er ihn in ein üppiges Schlinggewächse treibendes Erdreich versenkt. Der Vorwurf zu der zweiten Handlung ist mit großem Geschick gewählt, sie selbst entwickelt sich überaus wuchtig und spannend; aber bis zu einem konsequenten Schluß läßt sie der Dichter, für den sie ja nur Notbehelf ist, nicht gedeihen. Denn die mystische Handlung überwuchert sie im Laufe des Stückes, erstickt sie oder nimmt sie ganz in sich auf und bedingt Katastrophe und Schluß. Daher kommt es, daß der Ausgang der meisten Stücke Werners unbefriedigt läßt. So verstößt der Dramatiker seiner Mystik zuliebe gegen zwei Hauptforderungen der Technik, gegen die Einheitlichkeit und die logische Entwicklung der Handlung und begeht damit zwei Fehler, die im Organismus des Dramas notwendig wieder andere im Gefolge haben. —

Nur in Werners Erstlingsdrama, den **„Söhnen des Thals"**, deckt sich Haupthandlung und Grundidee. Hier hatte er den Stoff gefunden, der geeignet war, die ihn erfüllende Idee von der Entsagung der Menschen voll und ganz in sich aufzunehmen, und er hat diese Formungsfähigkeit seines Stoffes auf das beste ausgenützt. In den verschiedenen Episoden beleuchtet Werner die Idee der Haupthandlung nur immer von anderem Standpunkte aus, sodaß das Drama sozusagen das Programm für sein späteres Schaffen enthält. Gegenstand der Haupthandlung ist der Konflikt zwischen „Thal" und Tempelorden. Bei dem theologisch-philosophischen Charakter der diesem Konflikte zu grunde liegenden Idee war es schwer, der Handlung dramatisches Interesse abzugewinnen. Das mochte Werner wohl fühlen, als er in bezug auf den ersten Teil an Iffland schrieb: „Bei dieser Tendenz meines Werkes war es mir unmöglich, es für die Bühne darstellbar einzurichten. Für diese eignet sich m. E. nur Klarheit der Ideen, Kürze und Präzision des

Ausdrucks, eine rasch fortschreitende Handlung, die unsere Affekte reinigt, ohne diese Absicht durchblicken zu lassen, wie die Grazie bezaubert, ohne es selbst zu wissen." Den Fortschritt der Handlung hemmt Werner durch Einschaltung zahlreicher Szenen, durch die er den Zuschauer in die Zeremonien des Ordens und des „Thals" einweiht, dann durch Angliederung mehrerer Episoden, in denen er die Idee des Stückes variiert, also beide Male seiner Mystik zu liebe. Die Episoden gereichen dem Werke allerdings sowohl in ästhetischer als auch in technischer Beziehung zum Vorteil, denn sie erst bringen uns die Hauptvertreter der beiden Parteien, deren blinder Fanatismus uns ernüchtern müßte, menschlich näher, und nur ihre an wirklich tragischen Motiven reichen Konflikte lassen im Zuschauer neben dem Gefühl der Bewunderung auch das der tragischen Ergriffenheit aufkommen; auch werden durch sie die verschiedenen Momente der Erregung in die Haupthandlung hineingetragen. Diese selber ist ja äußerst einfach: Der Orden der Templer faßt den verhängnisvollen Entschluß, der Einladung des Königs von Frankreich und des Papstes Folge zu leisten. Die Templer werden des Unglaubens und sittlicher Verirrungen angeklagt; die treu gebliebenen Vertreter des Ordens weigern sich, die ihnen zur Last gelegten Verbrechen einzugestehen, und verschmähen eine Rettung, die sie mit einer Lüge erkaufen müßten. Sie erleiden den Feuertod. Die Analyse ist unschwer weiterzuführen, da die Nebenhandlungen sich an die Hauptpersonen anschließen, an Molay, Philipp von Anjou, den Erzbischof von Sens und Robert d'Heredon: Molay erlebt in Franz von Brienne, dem Sohn seines Jugendfreundes, die bitterste Enttäuschung seines Lebens, denn ihm vertraute er unter allen andern Tempelrittern beim Verlassen Cyperns das Kästchen mit den Geheimnissen des Ordens an, und Franz verrät Orden und Ordensmeister um der Gunst einer Maitresse des Königs willen. Weniger breit ist der Raum, der einer zweiten Episode Molays zugemessen wird, nämlich der, welche das Wiederfinden seiner Schwester und Tochter kurz vor seinem Tode zum Inhalt hat. Philipp von Anjou, der ehrwürdige Ordensgärtner, wähnt, sein Sohn Adalbert sei durch des Königs Meuchelmörder gefallen, und nährt Rachegedanken in seiner Brust. Adalbert kommt nach Cypern und nimmt das Ordenskleid, weil er glaubt, seine Geliebte sei vom König ermordet worden;

als er seinen Vater erkennt, muß er diesem in einer Hasdrubalszene schwören, an dem Könige blutige Rache zu nehmen. So wird er im zweiten Teil zum Attentäter auf des Königs Leben, an dem ja Wohl und Wehe des Ordens hängt. Dem riesenhaften Erzbischof von Sens ist als Lehrling des „Thals" die übermenschliche Aufgabe zuteil geworden, die standhaften Ordensmitglieder, von deren Unschuld er überzeugt ist, dem Scheiterhaufen zu überantworten, weshalb er sich den Anschein geben muß, mit dem habgierigen Könige und dem verschlagenen Kanzler gemeinsame Sache zu machen, und sich den edlen Kardinal entfremdet. Robert d'Heredon liebt inbrünstig die christliche Anachoretin Astralis, muß aber auf sie verzichten, da er zum Wiederaufrichter des Tempelordens ausersehen ist. Es wäre ein Unrecht, das wir dem Werke und vor allem dem Dramatiker zufügten, wenn wir seine Kunst, mit der er auch die nebensächlichsten Vorgänge dem Zweck des Ganzen untergeordnet hat, verkennen wollten. Die Idee hält alle Teile des Stückes zusammen, sonst würde es zu einer Reihe von bunten Bildern geworden sein. Es zeugt von seltener technischer Sicherheit und von echtem dramatischen Gefühle, daß der Dichter jeden der angesponnenen Fäden bis zu Ende fortführt und sie schließlich alle mit einander verbindet. Die organische Einheit der Idee und der Handlung läßt sich den „Söhnen des Thals" also nicht abstreiten. Sie hat ihre Ursache in der Fähigkeit des Stoffes, die mystische Idee zum Ausdruck zu bringen und sich zugleich auch zu einer dramatisch spannenden Handlung ausbauen zu lassen. In dieser Hinsicht steht das Stück unter allen Dramen Werners einzig da, den „Vierundzwanzigsten Februar", der für unsere Untersuchung ja nicht in Betracht kommt, ausgenommen. Der Schaden, der dem Drama aus der Mystik erwächst, erstreckt sich vor allem auf seine Ökonomie und seine Katastrophe: Der ganze erste Teil bedeutet im Rahmen der zwölfaktigen Tragödie nur die Exposition; wenn diese allein volle sechs Akte umfaßt, so liegt die Schuld an diesem Mißverhältnis an dem Verweilen des Dichters bei den geheimnisvollen Ordensbräuchen der Templer, die ihm willkommene Gelegenheit zu mystischen Betrachtungen boten. Die Mattheit der Katastrophe, der freiwillige Tod der Templer, war bei der beabsichtigten Tendenz nicht zu vermeiden. —

In der **„Brautnacht"** macht sich die undramatische Eigentümlichkeit der Komposition in der Durchkreuzung zweier Handlungen,

von denen die eine den mystischen Tendenzen des Dichters, die andere den Bedürfnissen des Dramas und des Publikums dienen soll, auffällig bemerkbar. Das Ziel der Handlung ist gemäß diesem doppelten Zwecke des Dramatikers einmal, das Liebespaar Warmio—Malgona in Gegensatz zu seiner eigenen religiösen Idee, das andere Mal in Konflikt mit den heidnischen Preußen zu bringen. Es ist also ein zweifacher Konflikt, in den die Liebenden verwickelt werden; den ersten könnte man als den mystischen, den zweiten als den realen bezeichnen. Der erste hat seinen Ursprung in unbegrenzter Liebe zum Heiland und einer sich daraus entwickelnden Gefühlsverwirrung, der zweite in dem Gegensatz der beiden sich bekriegenden Völker, denen Malgona und Warmio angehören. In dem großen Glaubenskampf, den die Verlobten auszufechten haben, bedeuten beide Konflikte nur verschiedene Phasen, da sich der eine innerlich, der andere äußerlich abspielt. Es ist derselbe Gedanke, der in beiden zum Ausdruck kommt, sodaß die Einheitlichkeit der Idee gewahrt bleibt. Der Sieg des Christentums, das ist das Thema des Stückes, einmal sein Triumph über das Heidentum, das andere Mal über die niederen Triebe des Menschen, in diesem Falle über die Sinnenlust. Dadurch, daß der heidnische Sczupan Warmio die christliche Polin Malgona liebt und aus Liebe zu ihr im feindlichen Lager verweilt, ist er zum Verräter am Vaterlande geworden. Sein Bruder Samo ist Anführer der Preußen in dem ausbrechenden Kampfe, und damit sind die Bedingungen zu einer Tragödie der feindlichen Brüder gegeben. Doch als uns der Dichter in folgerichtig fortschreitender Handlung bis an den Höhepunkt des Stückes, am Ende des zweiten Aktes, geführt hat, wo Samo seinem Bruder und dessen schlafender Geliebten gegenübersteht, läßt er den Spielmann den mit dramatischer Kraft geschlungenen Knoten auf wunderbare Weise — Samo entflieht beim Anblick des Greisen — wieder auflösen und gibt dadurch zu erkennen, daß es ihm um einen Austrag dieses Konfliktes erst in zweiter Linie zu tun war. Inzwischen hat er Muße gehabt, das Brautpaar Warmio—Malgona so sehr in den Vordergrund unseres Interesses zu schieben, daß uns die eigentliche Handlung als bloße Episode fast gleichgültig geworden ist. Wir folgen den Liebenden auf die Insel in der Weichsel und werden Zeugen ihrer Entsagung auf irdischen Liebesgenuß aus Liebe zum Heiland, womit der innere

Konflikt der beiden zum Austrag gebracht ist. Jetzt erst zieht der Dichter die Fäden der Haupthandlung wieder an, die er nie ganz hat fahren lassen, und läßt Warmio zum Mörder seines Bruders werden, wie es der Waidelotte in dem doppeldeutigen Spruche: „Tod dem Frevler, Tod! Seines Blutes Rot tränk' des Bruders Keule! Das ist mein Gebot!" prophezeit hatte. Durch diese Tat Warmios wird wiederum motiviert, daß er sich der Fesselung durch die Preußen darbietet und deren Wut auch gegen Malgona herausfordert. So entsühnt Werner durch eine überaus geschickte Verquickung der Katastrophen beider Handlungen Warmio vom Brudermord und läßt zugleich die Liebenden das Opfer, das sie dem Heiland bereits durch ihr Entsagen auf den Liebesgenuß dargebracht haben, noch durch ihren heldenhaften Tod, der allerdings erst angedeutet wird, bekräftigen. Das tragische Ziel, der Untergang des Liebespaares der von ihm vertretenen Idee der Entsagung zuliebe, konnte Werner aus dem inneren Konflikt Warmio—Malgona nicht erreichen und benutzte deshalb die Katastrophe des äußeren Konfliktes Warmio—Samo, um jenen zu lösen und ihm den Stempel der Tragik aufzudrücken. Durch dieses Kunststück, das mit dem größten Geschick zustande gebracht ist, wird die Handlung in sich geeinigt, die doch Gefahr lief, in zwei Teile auseinander zu fallen. Ein vom Dichter jedenfalls unbeabsichtigter Vorteil liegt darin, daß durch diese Verschmelzung beider Handlungen in ihrem Ausgang die Liebenden zu Märtyrern werden, ohne daß dieses Martyrium den undramatischen Eindruck des Gesuchten machte. Wir sehen, zu welchen verzweifelten Mitteln Werner greifen mußte, um einem für dramatische Zwecke unfruchtbaren, rein innerlichen Konflikte Leben und Entwicklung zu verleihen. War es ihm in den „Söhnen des Thals" möglich gewesen, seine mystische Tendenz aus der Handlung heraus sich entwickeln zu lassen, so mußte er in der „Brautnacht" die Einheitlichkeit der Handlung aufgeben, den dramatisch fruchtbareren Teil zum bloßen Ausfüllsel herabdrücken, die Katastrophe aus einem fremden Konflikte herleiten.

Für den „**Luther**" hat bereits Fränkel das Vorhandensein zweier Handlungen, der historischen Lutherhandlung und der mystischen Katharinahandlung, nachgewiesen. Das Verhältnis beider ist aber ein ganz anderes als im „Kreuz an der Ostsee". Den Schluß des

Stückes liefert allerdings die mystische Handlung. So wenig wirksam er auch sein mag, so war er in technischer Beziehung doch fast notwendig, weil die historische Handlung ja eine eigentliche Katastrophe nicht hat. (Dieser Umstand müßte bei einer geschichtlich einigermaßen treuen Dramatisierung von Luthers an echt dramatischen Momenten so reichen Lebens immer berücksichtigt werden.) Die Liebestragödie der beiden Kinder Theobald und Therese, die sich durch das Stück hindurchzieht, ist nichts als ein schmückendes Beiwerk der Dichtung. Ihr innerer Zusammenhang mit der Handlung ist der, daß durch die Verklärung der unschuldigen Kinder die Verbindung Luthers mit Katharina eine höhere Weihe erhält; zugleich muß der Held durch den Verlust dieses zweiten Freundes, Theobald, die Wahrheit der bitteren Lehre kosten, daß der Apostel sein Herz nicht an irdisches Glück hängen darf. Noch schmerzlicher ist es für Luther, seinen begeisterten Verehrer und Anhänger Franz von Wildeneck durch Mißverstehen seiner Lehre in blindem Fanatismus sein Werk bedrohen zu sehen und so den Fluch des Irdischen zu erfahren, der den Schöpfungen der Größten anhaftet. In der Bilderſturmszene liegt ein guter Teil der Tragik des Stückes, denn hier sehen wir den Helden fast verzagend den Gegensatz zwischen Erstrebtem und Erreichtem erkennen. Auch in der Katharinahandlung wird Franz zum Gegenspieler Luthers. Seine leidenschaftliche Liebe zu Katharina, die sich bis zum Wahnsinn steigert, läßt ihn einmal das Schwert gegen sie zücken, und wenn nicht ein Phantasiebild ihm Einhalt geboten hätte, so wäre er zum Mörder an Luthers Liebstem und zum Zerstörer seines Glückes geworden. Die Tragik liegt hier also nicht so sehr in dem Schicksale Wildenecks als in dem Luthers, da es dessen Freund zu seinem Feinde macht. So hat der Dichter jede Nebenhandlung der Haupthandlung untergeordnet und dieser die Einheitlichkeit gewahrt. Selbst die Katharinahandlung, die mystische des Stückes, läuft, ohne aufdringlich zu werden, der historischen parallel. Sie gibt dem Stücke zwar den Schluß, aber nicht unerwartet, sondern so, wie es nach Anlage des Ganzen notwendig und vorauszusehen war. Es ist interessant zu verfolgen, wie die Liebesepisode neben der historischen Handlung einherläuft, und wie die erregenden Momente beider Handlungen mitunter zusammenfallen. Letzteres ist gleich im ersten Akte der Fall. Luther verbrennt die Bannbulle:

erstes erregendes Moment der historischen Handlung; Katharina kommt in der Absicht ihn daran zu hindern, doch als sie ihm ins Antlitz sieht, erkennt sie ihr „Urbild" und flieht vor ihm: erstes Moment der Erregung in der Katharinahandlung. Im zweiten Akt steigern sich beide Handlungen, doch erfordert jede derselben dazu eine besondere Szene. Die Steigerung in der ersten Szene, der Lutherszene, wird durch den Entschluß Luthers nach Worms zum Reichstag zu gehen bewirkt, in der zweiten Szene, der Katharinaszene, dadurch, daß Katharina bei der Nachricht von Luthers Ladung und seinem mannhaften Verhalten sich über die Tiefe ihres Gefühls zum Reformator bewußt wird und beschließt ihm zu folgen. Der ganze dritte Akt und die erste Szene des vierten, die beide die eigentliche Handlung auf ihrem Höhepunkte zeigen, bleiben frei von jeder Einmischung Katharinas. Hier ragt die historische Lutherhandlung über alles mystische Beiwerk hinaus. Mit der Achterklärung Luthers tritt die Umkehr der historischen Handlung ein, während die zweite Szene des vierten Aufzuges mit der von Katharina herbeigeführten Aussprache mit Luther und deren jähen Abbruch durch seine Gefangennahme die Katharinahandlung erst zum Höhepunkt führt. Im fünften Akt bringt der Bildersturm die Katastrophe: Luther sieht fast verzagend sein Lebenswerk in Gefahr. Er glaubt sich von Gott verlassen, verzweifelt an seiner Kraft und will in die Wüste gehen, um dort zu büßen für die Anmaßung, die ihn glauben ließ „Gottes Held zu sein". Da erscheint Katharina, ihm den Frieden zu geben und ihn für sich zu erbitten, und beiden wird er zuteil. So vereinigen sich die zwei Handlungen in einem alle angesponnenen Fäden zusammenführenden Schluß.

Der „**Attila**" weist die zersetzende Wirkung der Mystik auf die Komposition wiederum in krasser Weise auf. Alles leidet darunter: Idee, Charakteristik und Handlung; die Idee in ihrer tragischen Größe und in ihrer Einheitlichkeit, die Charaktere in ihrer Wahrheit, die Handlung in ihrer natürlichen Entwicklung. Und doch waren gerade in diesem Stücke alle Vorbedingungen zu einem packenden Drama gegeben: ein interessantes menschliches Problem, ein bedeutender Vertreter der Idee, ein geeigneter historischer Boden. — Das Stück baut sich auf der dramatisch wirksamen Attila-Hildegunde-Tragödie auf, der das Motiv der Blutrache zugrunde liegt:

Attila, dem unerschütterlichen Vertreter des Rechts, wird von seiner Geliebten Hildegunde nach dem Leben getrachtet, weil er ihr in gerechter Ausübung seines Berufes den Bräutigam und den Vater geraubt hat. Durch die Idee Hildegundens, Attila erst schuldig zu machen, ehe sie ihn dem Tode weiht, ist es dem Dichter möglich geworden, die von vornherein vorauszusehene Katastrophe bis an das Ende des fünften Aktes hinauszuschieben und so den Zuschauer in Spannung zu erhalten. Was diese Idee selber anlangt, so ist sie zwar gesucht aber einem rachsüchtigen Weibe wohl zuzutrauen; zugleich aber macht sie den zweiten Hauptbestandteil der Handlung, die Attila-Aëtus-Tragödie, existenzberechtigt. Diese Episode bedeutet im Rahmen des Stückes die erste große Prüfung des Helden; sie verspricht Hildegunde ihrem Ziele endlich näher zu bringen: Aëtius ist der Jugendfreund Attilas; auf den katalaunischen Feldern stand er ihm einst gegenüber. Und jetzt, in dem großen Vernichtungskampfe gegen Rom, ist er es, dem der Oberbefehl über die römischen Truppen übertragen wird. Doch sein Sinn steht nach der Kaiserkrone, zu ihr soll Attila ihm verhelfen. Der jedoch schlägt sein Anerbieten, dessen Annahme ihm die Geißelung des verräterischen Rom unmöglich machen würde, aus und soll deshalb von Aëtius, der den Freund seinem Ehrgeiz opfern will, beim Mahle vergiftet werden. Schon setzt Attila den todbringenden Becher an den Mund, da hält Hildegunde seinen Arm auf und entlarvt den Verräter in der Hoffnung, Attila zum Mörder des Freundes und Gastes zu machen. Der stolze Hunnenkönig läßt aber den verächtlichen Aëtius ziehen, der Versuch Hildegundens ist gescheitert, Attila hat die Probe bestanden. Somit fügt sich die Attila-Aëtius-Episode organisch in das Ganze ein; ihr Höhepunkt bildet ein Moment der Erregung in der eigentlichen Handlung des Stückes. Der Racheakt könnte jetzt von Hildegunde vollstreckt werden; doch, als der Konflikt zwischen den Gatten zum Austrag kommen soll, wird plötzlich der bis hierher frei dahinfließende Strom der Handlung durch zwei Figuren gehemmt, die noch wenig Beachtung auf sich gezogen haben: Leo und Honoria. Sie tragen das mystische Element in das Stück hinein und führen eine Katastrophe herbei, die an das Lächerliche grenzt. Die von Anfang an vorauszusehene Kollision hatte unser Interesse so sehr in Anspruch genommen, daß wir dem römischen Bischof und der römischen

Kaisertochter keinerlei Bedeutung beilegen zu müssen glaubten. Wir waren geneigt, in der romantisch-mystischen Liebe Honoriens zu Attila eine gewöhnliche Begleiterscheinung der Wernerschen Dramen zu erblicken, bis uns die immer stärkere Betonung dieser Liebe und der immer wachsende Raum, den der Dichter dem anfänglichen Intermezzo zuwies, überzeugen mußte, daß ihm dieses Moment der Handlung weitaus das bedeutendste sei. Dem Rachebeil Hildegundens konnte er seinen Helden nicht mehr entgehen lassen, aber er wollte diesem Tod wenigstens die priesterliche Weihe geben und den Märtyrer des Rechts auch zum Märtyrer seiner Liebe machen. Die Ermordung des Helden durch ein geliebtes aber von ihm im tiefsten Herzen verwundeten Weibes hätte uns gewiß tragisch ergriffen; dadurch aber, daß er den Tod mit offenen Augen in Gegenwart eines Bischofs, der die Katastrophe voraussah und sie nun mit Gebeten begleitet, und einer verzückten Nonne empfängt, wird der Untergang zum blutigen Spektakel. —

In der „**Wanda**", der Tragödie von der Wonne des Leids, ist die mystische Idee der Idee der Fabel vollständig fremd. Da es dem Dichter nicht möglich war, seine Tendenz aus der Handlung zu entwickeln, ließ er sie von einer Erscheinung verkünden: Libussa, die mit ihrem Gefolge aus den Wolken herniedersteigt, als der Kampf zwischen Wanda und Rüdiger am heftigsten wütet, kündet ihnen und uns ihre Bestimmung, durch ihr Schicksal die Macht und Pracht der Qual zu offenbaren. Der schrecklich-süße Tod der Liebenden war also beim Schicksal beschlossen, alles, was sie in ihren besonderen Konflikt verwickelt, vorhergesehen und unabwendbar, das Stück ist also Schicksalstragödie, ist es aber nur dadurch geworden, daß Werner es nicht unterlassen konnte, dem Untergang seines Paares in dem Konflikt zwischen Liebe und Pflicht eine tief mystische Bedeutung unterzuschieben. Vom Standpunkte des Dramatikers aus betrachtet, enthält die Tragödie nämlich einen echt dramatischen Konflikt, der auch richtig zum Austrag gebracht wird. Dieser Konflikt stellt die Helden Wanda und Rüdiger vor die Wahl, entweder den Eidschwur, der ihre Verbindung hindert, zu brechen oder ihn zu halten und zu entsagen. Bei der wilden Leidenschaftlichkeit Wandens, die an ihre Kleistische Schwester Penthesilea erinnert, und bei der ehrlichen Heldenhaftigkeit, die den Grundzug in Rüdigers Charakter

bildet, mußte ihr Tod den Konflikt lösen. Die Verstrickung wird also durch einen Eid herbeigeführt, die Katastrophe soll ihre Glaubwürdigkeit durch die Charaktere erhalten. Wanda wähnt, ihr Geliebter sei in der Schlacht gefallen, und will sein Gedächtnis treu bewahren; ein Weib wie sie liebt nur einmal. Als sie nun nach glücklich gewonnener Schlacht von drei Seiten aus mit Werbungen bestürmt wird und die Bevorzugung des einen oder anderen den Bürgerkrieg entflammt haben würde, war die Leistung des Eides die beste Lösung der Frage. Motiviert ist der Schwur also genügend. Wenn es nun der Zufall will, daß Wanda kurz darauf den totgeglaubten Geliebten wiederfindet, so verträgt sich das mit den Forderungen des Dramas durchaus. Schwieriger war es, uns von der Notwendigkeit des Todes Rüdigers zu überzeugen, und deshalb ließ ihn der Dichter seinen Vasallen gegenüber in stolzer Vermessenheit den unbedachten Ausspruch tun: „Erfüll' ich nicht, was Euch mein Mund versprach, so seid Ihr ledig der Vasallenpflicht, und schnöder Tod sei dann mein Los!" (1. A.) Es kann nicht abgestritten werden, daß bei der Katastrophe die Erinnerung an dieses Wort ihn die Schmach, von einem Weibe besiegt worden zu sein, stärker empfinden lassen mußte, sodaß er im Tode die einzig mögliche Lösung erblickte, zumal ja die Geliebte so wie so für ihn verloren war. Außer durch Anwendung dieser Mittel, den Eid der Heldin und das Versprechen Rüdigers, hat Werner noch von einem anderen Gebrauch gemacht, um uns von der Notwendigkeit des Unterganges seines Paares und gerade eines Unterganges dieser Art zu überzeugen. Dieses Mittel, das ihm neben dem Vorteil einer psychologischen Vertiefung der Charaktere und des Problems zugleich den an die Hand gab, wirksame theatralische Effekte erzielen zu können, besteht darin, daß er seine Helden alle Möglichkeiten einer Lösung des Konfliktes erwägen ließ. Zuerst bestürmen sie sich wutentbrannt mit den Waffen, doch selbst während des grimmigen Kampfes kommt die Liebe mit Allgewalt über sie, sodaß ein jeder sich mit Absicht Blößen gibt, um von des anderen Schwert den Tod zu finden. Da gebietet die Erscheinung Libussens ihnen Einhalt, deren prophetisches Wort von der Bestimmung aller lebenden Wesen für einander von Wanda zuerst falsch verstanden wird, sodaß sie gewillt ist den Schwur zu brechen und Rüdiger ihre Hand anträgt.

Doch dieser weist sie zurück, weil ihm als dem Besiegten der Stolz verbietet, von der Siegerin auf ihren Thron erhoben zu werden; er ist entschlossen zu sterben. Jetzt öffnet Wanden der in den Ring von Libussens Hand eingegrabene Spruch die Augen; sie erkennt die Notwendigkeit, daß sie beide sterben müssen. Rüdiger reicht ihr sein Schwert und erfleht von ihr den Tod; doch zu einer solchen Tat gebricht es ihr an Kraft, und so will er sich denn selber in sein Schwert stürzen. Wanda hindert ihn daran, und um diesen qualvollen Streit der Gefühle zu enden, bohrt sie ihm während einer glühenden Umarmung den Stahl unversehens in den Leib. Libussens Wort hat sich erfüllt, und nachdem sich Wanda aus der Erstarrung gelöst hat, klagt sie triumphierend ihre wonnige Qual: „Ich Unglückseligste von allen! Und doch allmächtig, schwelgend im Genuß!" —

Die „**Kunegunde**" weist in der Komposition überaus große Mängel auf, die ihren Grund wiederum in der Schwierigkeit haben, zwei ihrem Wesen nach völlig verschiedene Handlungen mit einander zu verquicken. Der dramatisch wirksamere Teil der Handlung stellt den Konflikt zwischen dem formalen Gesetz und dem höheren Recht der edlen Tat dar. Trägerin dieser Idee ist die Kaiserin Kunegunde. Im beruhigenden Bewußtsein ihres reinen Gewissens und im Vollgefühl ihrer guten Absicht überschreitet sie das Gesetz höfischer Sitte und geht ohne Wissen ihres Gemahls in das Lager seines Feindes Harduin, um diesen zur freiwilligen Verzichtleistung auf die usurpierte Krone zu bewegen. Bei ihrer Rückkehr wird sie entdeckt, und da ein dem Harduin geleisteter Eid ihr die Zunge bindet, gerät sie beim Heere in Verdacht und sieht sich vor die Wahl gestellt, entweder den Eid zu brechen oder durch ihr Schweigen Schmach über sich und ihren kaiserlichen Gemahl zu bringen. Das Gottesgericht löst den Konflikt nun zwar aber nicht so, daß die Lösung uns befriedigte. Das liegt allerdings in erster Linie daran, daß wir eine Katastrophe nicht von der Zufälligkeit eines Gottesgerichtes herbeigeführt wissen wollen, dann aber, und dies ist das Moment, auf das es hier ankommt, daran, daß der Dichter bis zum Austrag des Gottesgerichtes den Schwerpunkt der Handlung bereits verlegt und unser Interesse auf die romantisch-mystische Liebesepisode Kunegunde-Florestan gelenkt hat. Der kurze Inhalt dieser ist, daß die in keuscher Ehe lebende Kaiserin sich dennoch nach einem Sohne sehnt,

von Gott in einem Traumbilde einen solchen geschenkt bekommt, in Florestan das Gesicht wiedererkennt und ihn verlieren muß. Dieser Florestan also ist das bei Werner öfters wiederkehrende Urbild. Er ist zugleich der leibliche Sohn Harduins und unter allen Rittern der einzige, der den Mut findet, für seine madonnenhaft verehrte Kaiserin den schweren Kampf um ihre Ehre zu wagen. Hierdurch wird der äußere Zusammenhang beider Handlungen hergestellt. Wenn wir Florestan nun kämpfen sehen, zittern wir nicht mehr für die Ehre der Kaiserin, sondern für das Leben ihres Geliebten, wie ja auch ihr selbst das eigene Geschick beim Anblick Florestans gleichgültig geworden ist. Durch des Jünglings Sieg ist ihre Ehre wiederhergestellt, und das Stück könnte zu Ende sein. Jetzt aber fordert des Dichters mystische Idee ihr Recht: den Tod Florestans und das Entsagen Kunegundens auf das unschuldigste irdische Glück. Mit staunenswerter Gewandtheit hat der Dichter aus dem mystischen Anhängsel zugleich eine packende Verstärkung der dramatischen Sühne gemacht, denn Kunegunde muß sich den Tod des geliebten Jünglings selber zur Last legen. Entsühnt war sie allerdings schon dadurch reichlich, daß sie öffentlich an den Pranger gestellt worden war, und die Verstärkung der Sühne durch den Tod Florestans und ihre Verzichtleistung auf die Welt steht in schlechtem Verhältnis zu ihrer Schuld. — Auch in der „Kunegunde" gibt die mystische Tragödie die Katastrophe für die eigentliche Handlung ab. Wäre das Gegenteil der Fall gewesen, hätte nämlich die Katastrophe der eigentlichen Handlung die mystische in ihrem Schluß bedingt, so wäre dem Drama daraus kein Schaden erwachsen. So aber wird die Handlung des Ganzen nicht nur in ihrer Einheit gestört, sondern auch in ihrem natürlichen Fluß aufgehalten. Man kann sich bei der Lektüre der „Kunegunde" des Eindrucks nicht erwehren, daß Werner bei ihrer Komposition bereits gleichgültig gegen die Anforderungen der Technik geworden ist, wenn er nur sein Ziel, die mystische Tendenz, erreicht. Die schwächste Stelle der Dichtung ist die Motivierung der einzelnen Umstände, die Konflikt und Katastrophe bedingen: So vergleicht der Kaiser während des Gesprächs im elften Auftritt des ersten Aktes seine Gemahlin mit Judith; und erst dieses Wort, das in ihren Ohren fortklingt, erweckt in ihr den Gedanken, in das feindliche Lager zu gehen, um durch Versöhnung Harduins allen Kampf

unnötig zu machen. Unerwartet und unbegründet ist ferner in diesem Gespräch, daß der Kaiser, als sähe er die kommenden Ereignisse voraus, ausruft: „Und könnt' es jemand wagen, Dir bösen Leumund nachzusagen, ich könnte Szepter, Kron' und Leben zur Rettung Deiner Ehre geben; ich könnte nicht nur für Dich sterben, Dich selbst brächt' ich zum Opfer dar, daß Du sei'st alles Makels bar, Du meines Daseins Hochaltar!" Die Mache blickt überall gar zu sehr durch. Die Schürzung des Knotens im zehnten Auftritt des zweiten Aufzuges ist nicht minder anfechtbar: Nachdem es der Kaiserin gelungen ist, den stolzen Harduin zum Verzicht auf die Krone zu bewegen, muß sie ihm schwören, nichts von der Zusammenkunft verlauten zu lassen, selbst in der Beichte ihn nicht zu nennen, weil er die Schmach nicht ertragen könnte, wüßte man, daß ein Weib ihm die Krone genommen habe. Aus dem Charakter Harduins heraus mag das Verlangen ja gerechtfertigt erscheinen, ein zwingender Grund zu der Forderung lag aber trotzdem nicht vor; das beweist allein schon der Umstand, daß Harduin erst auf den Einfall kommt, nachdem er Kunegunde bereits mit den Worten verabschiedet hatte: „Nun zeuch in Frieden Deine Bahn! Und deinem Manne magst Du kunden, daß ich mich selber überwunden!" Wenn ein Eid so schwere Folgen haben soll wie dieser, so muß man verlangen, daß er unbedingt notwendig und nicht zufällig ist. Mit der Gefangennahme Kunegundens und ihres Begleiters Irner setzt die Katastrophe ein. Der Mann aber, der die Pilger aufhält, obwohl solche nach des Kaisers Gebot frei passieren sollen, Markgraf Heinrich von Nordgau, hätte bei der wichtigen Rolle, die er spielt, bedeutend früher auftreten oder wenigstens erwähnt werden müssen. Dadurch wäre es dem Dichter ermöglicht worden, uns in die Pläne dieses Mannes und die Gründe seines Handelns besser einzuführen, als es jetzt geschieht. So muß uns Markgraf Heinrich in einem gedrängten Monologe selber davon berichten. —

Die „**Mutter der Makkabäer**" endlich bietet wiederum ein anderes und ein noch unerfreulicheres Bild. Die Handlung, welche in diesem Stücke zur Einkleidung der tendenziösen, mystisch-religiösen Idee dient, nimmt von Anfang an den breiteren Raum in Anspruch. Hierdurch unterscheidet es sich von den soeben betrachteten Dramen, in denen die die mystische Idee tragende Handlung

zu Beginn des Stückes erst episodenartig zutage trat, um allmählig anzuschwellen und den Schluß zu bedingen. Helden des Stückes sind Salome und ihre Söhne, die lieber das Leben verlieren, als daß sie das Gebot des Herrn übertreten. Es wäre müßig, in der Seele der Heldin nach einem Konflikt zu suchen; denn ein Konflikt muß die Möglichkeit einer mindestens zweifachen Entscheidung in sich schließen. Das wäre in diesem Fall die Übertretung des göttlichen Gebotes, einmal durch Annahme der Opferkost, dann durch Tötung des Antiochus, oder die Aufopferung der Söhne. Ein solcher Konflikt kann indessen bei der Anlage der Makkabäerin nicht eintreten. Der Dichter sah ein, daß dieser Vorwurf zu karg und zu wenig entwicklungsfähig sei, um die fünf Akte allein auszufüllen. Um der Handlung auch äußere Bewegung und dem Stücke mehr Rundung zu verleihen, flocht er die durch Judas Makkabäus ins Werk gesetzte Verschwörung gegen Antiochus in das Drama ein. Die Figur des Judas selber arbeitete er so sorgfältig heraus und baute zugleich die von ihm getragene Handlung so weit aus, daß man bei der Suche nach einem eigentlichen Helden fast auf ihn verfallen könnte. Der Konflikt, in den er sich verwickelt, ist auf jeden Fall dramatischer als der nur scheinbare der Heldin: Er hat Salome bei der Flucht in die Höhle von Modin, wo er sich mit Nikanor vereinigen will, gesagt, von dort ginge ihr Weg nach Ägypten; hätte er ihr die Wahrheit gestanden, so wäre sie gewiß zurückgeblieben und lieber dem Tyrannen in die Hände gefallen. Wie er ihr nun die Augen öffnet, weigert sie sich ihm zu folgen, sodaß er sich vor die Wahl gestellt sieht, entweder den Nikanor geleisteten Eid zu brechen oder der Liebe und Achtung der Schwester verlustig zu gehen. Dieser Konflikt, in dem er sich dahin entscheidet, den Eid zu halten, ist nun insofern auch zu einem der Heldin gemacht worden, als daraus für sie die verhängnisvolle Frage entsteht, entweder zur Mitschuldigen ihres Bruders zu werden oder ihn und alle Aussicht auf baldige Rettung zu verlieren. Durch die Standhaftigkeit, mit der sie sich von dem Bruder lossagt, bringt sie ihrer Pflicht ein neues großes Opfer. Ja, sie tut in ihrer allzugroßen Gewissenhaftigkeit noch ein übriges: sie verrät den Bruder und dessen Anschlag dem König, um keine Unterlassungssünde zu begehen. So hat also auch die Judashandlung keinen positiven Wert, wie

überhaupt alles, was der Dichter erfindet und anbahnt, um uns an eine eventuelle Abwendung des Geschickes von den Märtyrern glauben zu machen, vor allem die für sie günstige Gemütsstimmung des Antiochus und die Abwesenheit Abirs. Da wir wissen, daß eine für ihr Leben günstige Wendung durch irgend ein Ereignis der Makkabäerin höchst unwillkommen wäre, fürchten wir eher das Eintreten einer solchen, als daß wir es herbeiwünschen. So freuen wir uns fast, wenn Abir nur kommt, um das gleiche Schicksal mit Mutter und Brüdern zu teilen, wenn Antiochus sich von dem Banne, den Salomes Wesen kurze Zeit auf ihn ausübt, losmacht, und wenn Judas mit der Befreierschar erst nach vollendeter Exekution erscheint. Jedes Intermezzo ist Ausfüllsel, höchstens daß die breit ausgebaute Judasepisode einen Gewinn für die Charakteristik der Heldin abwirft, wenn auch der große Aufwand zu dem gewonnenen Vorteil nicht im richtigen Verhältnis steht. —

Schlußwort.

Ein Rückblick auf die in chronologischer Reihenfolge besprochenen Dramen ergibt die Tatsache einer stetigen Abnahme ihres technischen Wertes. Der Grund für den allmählichen Rückschritt der Wernerschen Dramatik ist nach dem Gesagten im zunehmenden Einfluß seiner Mystik auf sein dramatisches Schaffen zu suchen. Je mehr seine mystischen Ideen ihn beherrschten, desto gleichgültiger wurde ihm die Beachtung der Hauptanforderungen der dramatischen Technik. Hatte er im Beginn seiner Tätigkeit bei der Wahl der Stoffe in erster Linie doch auf ihre Brauchbarkeit zur Bildung einer packenden Handlung Gewicht gelegt, so ließ er sich später derart von seinen mystischen Tendenzen bestimmen, daß er die Fabel fast nur mit Rücksicht auf diese wählte. Die Folge mußte bei dem für dramatische Zwecke unfruchtbaren Charakter der Mystik eine Verkümmerung seiner Werke sein, die in dem Maße zunahm, als der zur Einkleidung der mystischen Tendenz dienenden Handlung in den Dramen der breitere Raum zugewiesen wurde. Hierin allein und nicht etwa in einer Abnahme von Werners Schaffenskraft ist der Verfall seiner

Dramatik zu suchen; das beweist nichts besser als die Tatsache, daß der in technischer Hinsicht so überaus hochstehende „Vierundzwanzigste Februar" Werners vorletzte dramatische Arbeit ist. Der Ausschluß jeglicher Mystik war ihm bei der Abfassung dieses Stückes zur Bedingung gemacht, Inhalt und Umfang gegeben. Innerhalb der ihm gesetzten Schranken baute Werner mit Geschick und Kraft sein wuchtiges kleines Drama auf, das deshalb für die Beurteilung seines technischen Könnens unter sämtlichen Dramen das wichtigste ist. Dauernd vermochte Werner die Mystik aber nicht aus seinem dramatischen Schaffen zu verbannen; weder die ablehnende Haltung des Publikums der Mehrzahl seiner übrigen Dramen gegenüber, noch die Vorhaltungen seiner Freunde, noch pekuniäre Vorteile konnten ihn bewegen, auf der mit Erfolg betretenen Bahn fortzuschreiten, und so wandte er sich in der „Mutter der Makkabäer" sofort wieder einem mystischen Stoffe zu. Gerade auf dramatischem Gebiete mußte die eigentümliche Richtung seines Geistes nachteilig wirken, und doch wies ihm seine Gestaltungskraft, sein historischer Sinn, seine Menschenkenntnis und die Gabe Menschen zu zeichnen, seine Sprachgewalt und sein hoher dichterischer Schwung das Drama als Arbeitsfeld zu. Er war befähigt, ein Dichter ersten Ranges und Nachfolger Schillers zu werden, benahm sich aber selber die Möglichkeit, seine hohen Fähigkeiten frei entfalten zu können, dadurch daß er sie in den Dienst seiner Mystik stellte. Wie tiefgehend die schädlichen Folgen waren, die der Wahn Werners hatte, das Drama, unbeschadet seinem innersten Wesen, mystischen Tendenzen dienstbar zu machen, sollte unsere Untersuchung zeigen. Wenn es nun aber auch in der Natur dieser Aufgabe lag, gerade die Mängel, Fehler und Geschmacklosigkeiten der Wernerschen Dramatik bloszulegen, so bot andererseits eben diese Untersuchung doch wieder mannigfache Gelegenheit, an den großen Schwierigkeiten, die sich dem Dichter bei der Umsetzung seiner mystischen Ideen in bühnenwirksame Handlung entgegenstellten, und an dem Bemühen ihrer Herr zu werden, die Gefährlichkeit des Unternehmens und das große technische Können Werners zu erkennen. Mögen die Bühnendichtungen Werners heute auch nicht mehr zum Leben zu erwecken sein, an ihrer Technik können auch wir noch von ihnen lernen; auf dem Gebiete dramatischer Technik bedeutet Werner einen Markstein, und Fränkel hat recht, wenn er sagt, diese nehme in ihrer Entwicklung ihren Weg „von Schiller nicht über Tieck, den Hauptrepräsentanten der Romantik, vielmehr direkt über Z. Werner und Heinrich

v. Kleist zu Hebbel und Otto Ludwig.“ [1]) Darf die Kritik also aus diesem Grunde den Wernerschen Dramen die Anerkennung nicht versagen, so sollte sie auch der Persönlichkeit des Dichters die gebührende Achtung entgegenbringen. Denn Werner war wohl ein leider allzu subjektiv, aber durchaus redlich arbeitender Dramatiker; er hielt seine dichterischen Schöpfungen frei von dem Schlamm, in den seine Leidenschaftlichkeit ihn im Leben so oft hineinzog, aus dem er sich aber in einem für ihn unendlich schweren Kampfe herausgearbeitet hat. Einen „armen, bedrückten Menschen“ nannte ihn einst einer seiner Freunde, und das Wort hat ihn selber tief ergriffen. Wer den unglücklichen Dichter in seiner ganzen Innerlichkeit erfassen und in seinem reinsten Sehnen verstehen will, der lese die sinnigen Gartenszenen, die er mit Vorliebe in seine Dramen einflicht, als fände er bei den Blumen das Herz, das er bei den Menschen vergebens suchte. —

[1]) Fränkel, a. a. O., Seite 101.

3 0112 062122103